CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID
MAYO-JUNIO 1972

263-264

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

263-264

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMEROS 263 y 264 (MAYO - JUNIO 1972)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

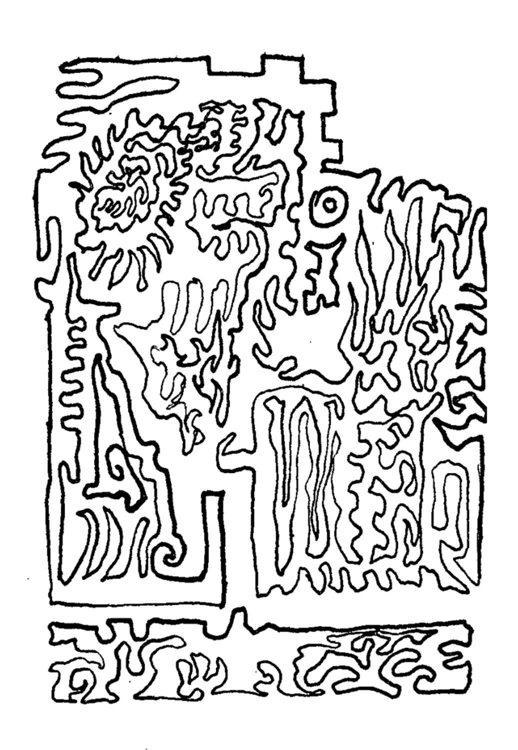
HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones: GALVARINO PLAZA.



ARTE Y PENSAMIENTO

LA RELACION YO-TU EN LA POESIA DE PEDRO SALINAS

INTRODUCCIÓN

En el pensar del hombre —según Heidegger— habla el ser. Y también en el decir. Pensadores y poetas son, por eso, los guardadores del ser. Todo da-sein lo es, pero éstos —los poetas— quieren expresamente mirarle los ojos al ser. Y Salinas es un gran poeta. La poesía es ontología, como dice Charles Maurras, «porque la poesía lleva sobre todo a las raíces del conocimiento del ser» (1).

Se trata, pues, de analizar algunos elementos de la obra poética de ese incansable espectador, fino pensador y exquisito poeta que es Pedro Salinas desde el punto de vista de la relación interpersonal, de lo que, con tanto acierto, ha llamado Pedro Laín Entralgo «vida en projimidad» (2). La poesía de Salinas —poesía dialógica por excelencia— transcurre en una permanente relación, en una «constitutiva religación», diríamos con terminología zubiriana, con la realidad, en la que ésta va ascendiendo en una progresiva personalización en virtud de la palabra del poeta, que la llama Tú. «Del hombre a quien llamo Tú —dice Martin Buber— no tengo un conocimiento empírico. Pero estoy en relación con él en el santuario de la palabra primordial» (3).

Pero antes de abordar la tematización de algunos elementos de la poesía saliniana a la luz del enfoque antropológico de la relación yo-tú, hemos creído necesario hacer previamente una apreciación fenomenológica de la estructura que se hace visible inmediata o mediatamente en el proceso mismo del «encuentro».

El problema del yo-tú se desenvuelve durante la Edad Moderna según líneas de desarrollo, que culminan en un «yoísmo» que hace del yo la realidad fundamental de todo saber y de todo actuar. Sus proposiciones fundamentales son: 1) que lo que se nos da, de modo originario, es el conocimiento del propio yo, y 2) que «del otro» se nos da el fenómeno de su cuerpo y sus cualidades, y sólo a partir de estas

---

(1) Citado por J. MARITAIN en *Fronteras de la poesía y otros ensayos*, Buenos Aires, 1945, p. 18.
(2) PEDRO LAÍN ENTRALGO, *Teoría y realidad del otro*. Madrid, 1961, t. II, p. 17.
(3) MARTIN BUBER, *Yo y Tú*, Buenos Aires, 1969, p. 14.

noticias de sus rasgos físicos podemos afirmar la existencia de los otros yos.

Pero en el siglo xx el enfoque sufre un giro copernicano. Hay una aurora nueva que ilumina los espíritus anunciando la aparición de un tiempo nuevo. Tres grandes pensadores de la primera mitad del siglo xx —Scheler, Buber y Ortega y Gasset— inician el cambio. Y una nueva actitud frente al problema del otro florece, actitud radicalizada con la hondura de una rica literatura filosófica: Heidegger, Marcel, Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty, Zubiri, Brunner, Gusdorf. El personalismo, con E. Mounier a la cabeza, y el espiritualismo cristiano han brindado también magníficas aportaciones al tema. Deben destacarse muy especialmente las contribuciones que vienen del campo de la experiencia humana concreta, como la Psicología, la Psiquiatría, el Psicoanálisis, la Sociología (4).

De tal manera, la relación con el otro se ha convertido en uno de los «temas de nuestro tiempo», usando la tópica frase orteguiana. El hombre se ha hecho nuevamente problemático y, siguiendo una espiral que vuelve sobre sí misma, pero a niveles de mayor profundidad cada vez, se encuentra a sí mismo en el desfondamiento de su misterio inagotable y en la trágica e ineludible tensión entre polaridades que le son constitutivas.

Relación yo-tú y función de la palabra

El «encuentro» aparece esencialmente como una relación que pone en contacto dos realidades, un yo y un tú, pero que las pone en contacto por la vía de la palabra, es decir, del *diálogo,* un λόγος δια, que va y viene de su emisor a su receptor. Pero ¿es que cualquier palabra es creadora de un «encuentro interpersonal»? Laín Entralgo distingue entre conversación funcional y dilálogo interpersonal: en una conversación funcional, «el otro ha sido para mí puro instrumento locuente, un cuerpo humano capaz de informarme con exactitud acerca del objeto de mi pregunta. Lo que él me dice es, por otra parte, una noticia susceptible de comprobación objetiva. El otro, en definitiva, podría ser sustituido —acaso ventajosamente— por una máquina parlante». En cambio, «bien distinta es la significación de la palabra en el diálogo interpersonal. Sin dejar de ser signo de una intención objetivable y objetivante, porque no hay expresión verbal sin objeto, su intencionalidad se halla ahora asumida por otra más alta, de índole confe-

(4) Para conocer acabadamente la evolución histórica del problema, ver el exhaustivo estudio de Pedro Laín Entralgo, citado, t. I.

sional. En cuanto mías, mis palabras son entonces cauce de una confesión, símbolo de una donación y prenda de una promesa...». «... Yo confieso al otro una parte de mi intimidad, le doy algo de mi propio ser y le prometo fidelidad a la vinculación personal que mi expresión declara. Soy yo, yo mismo, quien habla; pero en el momento de hablar, yo soy *yo-en-nosotros*» (5).

Y efectivamente ésta es la palabra que *constituye* al hombre. «El lenguaje es la condición necesaria y suficiente para la entrada en la patria humana» (6). Es el umbral del universo humano. No es que la palabra *intervenga* para facilitar las relaciones humanas, como un factor más, sino que ella las *constituye*.

La función de la palabra no es orgánica —si lo fuera, ¿cómo explicarnos que el chimpancé tenga la posibilidad del lenguaje y no la realidad—, sino que es una función intelectual y espiritual. Gusdorf, en el libro citado, sostiene que existe una jerarquía de grados de significación, desde el «vocablo», que tiene un sentido social, hasta la palabra humana, cargada de valores personales. ¿Qué ocurre? Que hay una *originaria vocación de humanidad* en el hombre que da a la función de la palabra una preponderancia indiscutible en el comportamiento.

«El vocablo interviene como algo que se ha abstraído de la situación. Permite descomponerla y perpetuarla, es decir, ESCAPAR A LA COERCION DE LA ACTUALIDAD para tomar posición en la seguridad de la distancia y de la ausencia» (7).

Con el lenguaje hay un cambio en las condiciones de la existencia, un remodelamiento del contorno para el establecimiento del hombre. El nombre no designa al objeto aislándolo del contexto. Determina al objeto en función de su ambiente. Cada vocablo es vocablo de la situación. El vocablo tiene un sentido personal. Es más un PARA MI que un EN SI. Implica un proyecto del mundo, un mundo en proyecto. La conciencia, ineficaz cuando permanece solitaria, prorrumpe hacia el mundo, mostrando el mundo al hombre, anunciando el hombre al mundo. «Para la toma de posesión de lo real —dice Gusdorf—, una palabra obra a menudo más y mejor que un utensilio o que un arma. Pues la palabra es estructura de universo» (8).

La palabra no es una entidad independiente del hombre que habla. No existe per se. Es una empresa personal. *Tomar la palabra* es una de las tareas maestras del hombre. El lenguaje no existe antes

---

(5) *Op. cit.*, t. II, p. 301.

(6) GEORGES GUSDORF, *La palabra*, Buenos Aires, 1957, p. 9. Para este enfoque de la palabra y sus funciones hemos seguido básicamente como guías las ideas de GUSDORF y AUGUST BRUNNER.

(7) GUSDORF, *op. cit.*, p. 12.

(8) *Op. cit.*, p. 12.

de la iniciativa personal que lo pone en movimiento. Es un todo complejo animado por una intención de significado (9). Tiene la función de asegurar la inserción del hombre en el universo. Crea, por eso, la existencia personal. El lenguaje coloca las cosas en perspectiva según su significación. Por eso nos presenta una METAFISICA DE LA REALIDAD. Siempre supone, más allá de su portador aparente y material, una ubicación en función de la realidad humana total.

Triple función de la palabra

Pero avancemos a partir de esta rápida y general caracterización de la palabra y veamos de qué manera ella constituye, de modo fundacional, la estructura dialógica de la existencia humana. Esto supone recordar su triple función de expresión, comunicación y significación.

Decíamos que el «encuentro», la relación yo-tú, emerge constitutivamente como una relación que pone en contacto dos realidades, la mía y la tuya en lenguaje existencial, pero que las religa por la vía de la palabra. Ambos términos —yo-tú— son intercambiables en la realización misma. Es decir: cada yo, es yo para sí mismo y tú para el otro; cada tú, es tú para el otro y yo para sí mismo. Esta intrínseca cambiabilidad de los términos determina precisamene que no se trate de dos palabras, sino de una palabra bifronte, cuya bifrontalidad aparece según sea la perspectiva desde la cual se la pronuncia (10). Por eso en la palabra fundante, la protopalabra yo-tú, como palabra que indica una estructura relacional, no solamente se muestra la cosa misma, la realidad yo-tú, sino que esa realidad nos remite a una instancia de *radicación «hacia adentro»* y de *aparición «hacia afuera»*.

Veamos cómo lo dice nuestro poeta:

> «Porque en el diálogo el hombre habla a su interlocutor y a sí mismo, se vive en la doble dimensión de su intimidad y del mundo, y las mismas palabras le sirven para *adentrarse en su conciencia* y para *entregarla a los demás*» (11).

Hay un texto de Salinas, rigurosamente verdadero y conmovedoramente humano, que resume las tres funciones de la palabra:

> «En la reacción de mi amigo ante lo que he dicho, reconozco lo que he dicho, me reconozco; es decir, las mismas palabras *me expre-*

---

(9) Coinciden estas tesis con la afirmación de LAÍN ENTRALGO: «La palabra es el símbolo expresivo en que de manera más inmediata e idónea se pone y manifiesta la vida personal»... «Constituye el recurso soberano de la expresión personal y responsable.» *Op. cit.*, t. II, p. 187.

(10) MARTIN BUBER, *op. cit.*, p. 9.

(11) *Aprecio y defensa del lenguaje*, San Juan de Puerto Rico, 1948, p. 19.

san a mí y *me comunican con él.* Unicamente lo que para otro tiene *significación,* o pudiera tenerla, la tiene para mí mismo» (12).

1. En primer lugar, EXPRESION: «Llamamos expresión —dice Pedro Laín Entralgo— en sentido lato a la apariencia de una cosa cualquiera cuando esa apariencia se refiere a una zona de la realidad que está más allá de la apariencia misma y se halla en relación simbólica con ésta» (13). En efecto, la palabra me expresa. Conlleva al yo. Soy yo quien habla. De tal manera, en la expresión es mi propia oscuridad subjetiva, la factividad de todos los estratos que llevo dentro, lo que sale de mí, mostrándo-*me* por vía directa, oblicua, patente, enmascarada o simbólica. Cada vez que digo algo, *me digo.* Toda palabra es siempre un testimonio. Al decir cualquier cosa, por eso, en tanto expreso de algún modo mi ser, mi yo, lo pongo, lo ex-pongo (14), estoy fuera de mí, en el fuera de la palabra que supone un fuera corporal, un fuera espacial, un fuera temporal: me instalo en la historia. La ex-presión es, pues, una presión ontológica que viene de mí misma. «Cualquiera que sea el acto psicosomático en que la expresión se realice —la palabra, el gesto, la mirada, el silencio, etc.—, ella es la forma primaria del carácter dativo de nuestra existencia. Yo *soy-para* porque puedo expresar mi propio ser, y comienzo a serlo expresándome, manifestando al otro que real y efectivamente soy» (15).

2. En segundo lugar, la COMUNICACION: El hablar testifica *necesariamente* un Tú que recoge, comprendiéndolo, lo comunicado. Es otra cosa y la misma que el nivel de la expresión. La diferencia está en la intencionalidad latente o manifiesta: Quien lo ha tematizado es Laín Entralgo a nivel del Yo-Tú. Cuando decimos expresión, vemos la cosa desde la emergencia del emisor, del sujeto que habla, desde el Yo. Pero la emergencia no es ciega, sino que necesariamente mira como su término intencional a quien sea de su análoga realidad: apunta a un tú. Lingüísticamente, siempre hay un tú que espera mi palabra. Y este carácter quizá sea más hondo y valga psicológica y ontológicamente. La comunicación nos hace comunes, nos religa y realiza en el diálogo. Nos hace comunes, pero conservando la otredad de cada término. En la radicalización de ambos sentidos consiste la posibilidad de identificación con el otro, por un lado, y la permanente amenaza de la soledad total, por otro. Ella supone que en la estructura

---

(12) *Ibíd.,* p. 19.
(13) *Op. cit.,* t. II, p. 61.
(14) Es interesante recordar la estrecha vinculación que la psicología actual ha descubierto entre *configuración* y *desarrollo* de la personalidad y su *ex-posición.*
(15) PEDRO LAÍN ENTRALGO, *op. cit.,* t. II, p. 42.

misma del lenguaje hay una posibilidad abierta. También muestra aparentemente que esa posibilidad está en las experiencias psicológicas. Quedaría como problema de los problemas saber si también a nivel ontológico somos dos los que hablamos, si quien habla, finalmente, no es el lenguaje impersonal o un ser subyacente que es idéntico en el yo, idéntico en el tú.

Salinas expresa este caudal de comunicación religadora con un tú en el libro, ya citado, *Aprecio y defensa del lenguaje:*

> «[en el acto del lenguaje] asistía al nacimiento de algo mío. Y apenas nacido de mí, dejaba de ser mío sólo, se hacía participable para los demás. Porque el lenguaje es un leve puente de sonidos que el hombre echa por el aire, para pasar de su orilla, de individuo irreductible a la otra orilla del semejante, para transitar de su soledad a la compañía» (16).

Este momento comunicativo de la palabra es afirmado también por Salinas en *El defensor:*

> «He aquí el círculo social mínimo de la carta: dos personas. Es el número de la perfecta intimidad, el más semejante al número de amor» (17).

Y más adelante:

> «Sin duda, detrás del acto de escribir tiene que sentirse como indispensable la presencia invisible del prójimo» (18).

¿Y en los monólogos? «En éstos —dice Brunner— se habla con un tú ideal o haciendo uno mismo veces de tú. Uno se habla como a otra persona y oponiéndose a uno mismo» (19).

3. Por último, la SIGNIFICACION. Significar —«signum facere»— es «hacer señas». ¿De qué hacemos señas cuando nos expresamos, cuando nos comunicamos? Del ser. Siempre hablamos del ser. Lo que el yo le dice al tú, y lo que el tú le responde al yo, siempre está referido al ser, vaso comunicante del yo y del tú. El ser mismo es palabra. Con esto la palabra no sólo se nos aparece expresiva y comunicativa, sino también significativa. Dice que algo hay ahí. Eso que está ahí es el ser. Se llama «mundo» para Brunner y Lotz y se llama «ello» para Buber.

Pero como ni el tú ni el yo se bastan a sí mismos; como tampoco se basta a sí mismo el mundo ónticamente considerado, pues siempre

(16) P. 14.
(17) Bogotá, 1948, p. 26.
(18) P. 173.
(19) AUGUSTE BRUNNER, *El otro y la vida comunitaria,* Buenos Aires, 1962, p. 45.

hay un plus con respecto a toda facticidad, lo que finalmente menta la significación es un supremo fundamento del todo, no sólo el todo mismo.

Con esto quedaría sintéticamente bosquejado el ámbito que se muestra en la relación dialógica.

La poesía de Pedro Salinas y la palabra

Según este esquema, si la poesía de Salinas es temáticamente dialógica, tendrá que mostrar con claridad sus instancias expresivas, comunicativas y significativas. Tendrá que hablar de un yo, de un tú, de la totalidad del mundo, del fundamento del mundo. Pero lo verá todo envuelto y asumido por la relación originaria que siempre dice y co-dice, yo-tú. Implicará una personalización de todo a nivel humano. Podría caber la objeción de que, aun cumplida esa tarea, todavía no se tocaría su poesía en lo que tiene de propia, de específicamente poética. La objeción es válida a partir de ciertos supuestos hermenéutico-poéticos: que la poesía es una cosa separada, autónoma, que vive de sí y por sí. Se debilitaría, en cambio, si concebimos lo poético como una realización de la existencia y que, como poiesis, al hacer la poesía ad-extra, hace simultáneamente la existencia poética o, en su punto apical, la existencia humana en cuanto tal.

Si analizamos la poesía de Salinas, nos encontramos con ciertos puntos claves que justifican la hermenéutica de la introducción. Veamos: desde su primer poemario nos revela la fuerza y la profundidad de su poesía como expresión existencial. La poesía —como sostiene Maritain— «lo entrevé / a lo espiritual / en la carne y por la punta de los sentido»...; «lo encuentra en todas las encrucijadas de lo singular y de lo contingente; lo más real que buscan ambas, / la metafísica y la poesía, / una debe encontrarlo en la naturaleza de las cosas, a la otra le basta tocarla en un signo cualquiera»...; «la poesía se dedica a toda forma que luce al pasar, a todo reflejo de un orden invisible»...; «aísla el misterio para conocerlo» (20). Podemos ver estos caracteres en el poema 3 de *Presagios* (21). El poeta comienza ubicándonos en el mundo concreto, contingente, singular:

Mis ojos ven en el árbol
el fruto redondo y fresco.
Mis manos se van certeras
al cogerlo.

(20) J. Maritain, *op. cit.*, p. 25.
(21) Pedro Salinas, *Obras completas*, Madrid, 1961, p. 4. Esta será la edición usada a lo largo del trabajo.

Dos ojos, un árbol, un fruto, dos manos que certeramente van a cogerlo. ¿Más inmediatez? Imposible. Efectivamente, el poeta entrevé lo espiritual en la carne y por la punta de los sentidos; lo encuentra en lo singular y lo contingente. Pero inmediatamente nos aleja de ese mundo concreto y nos sumerge en el mundo del misterio, a través de una sugerente pregunta:

Pero tú,
pero tú, mano de ciego,
¿qué estás haciendo?

Salinas usa el recurso de la reiteración de la forma adversativa —«Pero tú, pero tú»—, acentuando así una diferencia que intenta destacar dentro de la temática del poema. ¿Quién es la mano de ciego que se ha convertido en su interlocutor? ¿Podría ser él, el hombre, ciego por estar frente a una realidad que lo desborda y cuyo conocimiento le es inaccesible? Quizá primero se dirigiría a los instrumentos que su cuerpo posee para conocer —los sentidos—, que captan los objetos materiales. Luego se dirigiría a su existencia, que pide «algo más», un plus, una trascendencia. La respuesta nos la va entregando poco a poco el mismo poema:

La mano da vueltas, vueltas
por el aire; si se posa
sobre cosa material,
huye tras palpo suave,
sin llegar nunca a cogerla.

Es una mano de ciego no hecha, no destinada a cosa material alguna. Más bien parece orientada *esencialmente* a lo espiritual, ya que huye de la realidad material «sin llegar *nunca* a cogerla». Aquí la simbolización va tomando cuerpo. Sigamos en la encantadora compañía del poeta:

Siempre abierta. ¡Es que no sabe
cerrarse, es que tiene
ambiciones más profundas
que las de los ojos, tiene
ambiciones de esa bola
imperfecta de este mundo,
buen fruto para una mano
de ciego, ambición de luz,
eterna ambición de asir
lo inasidero.

Es una mano siempre abierta, que no sabe cerrarse. Hay una apertura infinita, inagotable. Siempre quiere más y más. Tiene ambiciones

más profundas que las de los ojos, que encuentran su objeto propio en el color, en la forma, en la distancia de las cosas materiales. ¿Podríamos hallar una mejor pintura del alma humana?

A nuestro parecer, la mano de ciego permite al poeta la simbolización de su propio yo, de los estratos más profundos de su ser, ya que su poesía posee esencialmente una estructura personal y dialógica. Se sabe imperfecto y siente un llamado fundamental de lo perfecto; limitado y con ansias de Infinito; contingente y con una insaciable sed de Absoluto; condenado a la muerte y paradójicamente atraído por lo Eterno; dotado de razón, se encuentra frente al inagotable misterio de lo creado; se debate en la pluralidad de verdades y de seres y siente una aspiración desgarrante a la unidad; se autoconoce como un «adentro» que tiene necesidad ineludible del «afuera». Esta dualidad, que —dicho sea de paso— aparece como irreductible, sin salida y fuente del absurdo en Camus, hallará, en cambio, en nuestro poeta su salida unificadora en el misterioso misterio del amor.

Y en los tres últimos versos,

Mano de ciego no es ciega:
una voluntad la manda,
no los ojos de su dueño.

aquella desgarrante dualidad encuentra el origen que le confiere unidad y sentido. La búsqueda totalizadora de la realidad no es ciega, tiene un sentido, una voluntad que la manda. ¿Quién es esa voluntad que manda? ¿Quizá un impulso radical de su ser, impulso oscuro, ineludible, desconocido, que lo lleva a buscar y, en la búsqueda, a realizarse, a existir? La palabra *ex-istir* indica, por su prefijo, que «ser» es precisamente abrirse, ex-presarse. La persona se muestra, se ex-presa: hace frente, es rostro. El término griego más aproximado a la noción de persona es πρόϐωηον la que mira adelante, la que afronta. La expresión ha encontrado así una primera y acabada forma en el poema.

Ese yo oscuro, de impulsos radicales e íntimos, es vivido por Salinas como amenazado por la dualidad, la ambivalencia y la contradicción:

Y si no (tú ya lo sabes)
allá, al fondo, la amenaza
de romperte en dos pedazos
—vida o muerte, tierra o cielo—
bruscamente irreparable.

(*Presagios*, II, p. 10.)

La misma conciencia de la oscuridad laberíntica de su yo aparecerá también en el poema 27:

Hay otra cadena hecha
de olas, de tierras y vientos,
de sonrisas y suspiros,
que me ata no sé adónde,
que me esclaviza a ese dueño
desconocido, a ese dueño...

(P. 21.)

Pero una alborozada y vibrante profesión de fe en el fuego de su corazón y la fuerza de su libertad, que bulle por afirmarse a sí misma y salir a la conquista del mundo, nos revela profunda seguridad y optimismo en el poeta:

... ...
hecha del alma,
columna mía,
de fuego hecha,
de la lumbre conocida
por mí desde que he sentido
lumbre de vida.
En vano el hacha se afila
para ella, en vano ruinas
de excelsos tiempos me dictan
ejemplos tristes.
Fogosa es esta columna;
ni la cortará el acero
ni a obligada servidumbre
la habrá de rendir el tiempo.
... ...
Columna fogosa, pura
consunción de mi albedrío,
siempre tendrás que quemar
ramas, tronco vivo y luego
estas raíces que hundo
en tierra,
todo tuyo y todo mío,
que has de acabarte, fogosa
columna, conmigo mismo.

(*Presagios*, 17, p. 24.)

Y, efectivamente, lo que delimita el mundo como lo claro, como aquello donde penetra una luz, es el esquema corporal. Más propiamente, el punto de mira o la perspectiva, como podría decir Ortega. Así, en el poema 30 de *Presagios*, lo que determina la dimensionalidad cuali-

tativa del mundo —tierra y cielo los llama— es el aparente vuelo de un pájaro. Por el vuelo

todo vuelve a ordenarse
por la pauta de su sino.

(P. 23.)

Pero lo que propiamente determina la dimensión no es el vuelo: es el poeta que asiste a su presencia. Sólo que el verdadero punto de mira es dicho al final. Se hace autoconsciente como paso último de la determinación poética. Sigamos con la lectura del poema:

Y todo vuelve à ordenarse
por la pauta de su sino.
Ya la tierra está aquí abajo
y el cielo allí arriba puesto,
ya la llanura es inmensa
y el caminante pequeño.
Y ya sé lo que está lejos:
dicha, gràcia, paz o logro.
Y ya sé lo que está cerca:
el corazón en el pecho.

La clave está aquí: *el corazón en el pecho*. Desde ese núcleo germinativo todo se extiende, se muestra, tiene sentido. Por eso, aunque Salinas expresa todo:

la casa,

La luna estuvo en la casa
sin que nadie lo supiera.

(Presagios, 6, p. 7.)

el mundo,

Porque cuando yo la oía
decir «Tatá, dadá»,
veía la bola del mundo
rodar, rodàr,
el mundo todo una bola.

(Presagios, 4, p. 6.)

el sol, la arena, el agua,

Arena: hoy dormida en la playa
y mañana cobijada
en los senos del mar:
hoy del sol y mañana del agua.

(Presagios, 16, p. 13.)

el hijo,

Hijo mío, ven al mundo,
que preparado está ya
tu ajuar.

(*Presagios*, 32, p. 24.)

un crepúsculo,

Crepúsculo. Sentado en un rincón
siento en el alma el peso de este día.

(*Presagios*, 38, p. 28.)

o el barco Manuela Plá,

«Manuela Plá» se llama el barco.
Manuela Plá será sin duda el nombre
de la viuda del armador.

(*Presagios*, 33, p. 25.)

hable de lo que hable, el que lo hace es *el corazón en el pecho.*

El corazón en el pecho podría ser la clave para fijar la fuente y el origen de la relación dialógica como *expresión.* Y, en el caso de Salinas, la fuente y el origen de toda su obra en sus distintos momentos puramente expresivos. Claro está que Salinas, como todo poeta, de lo que habla siempre es *de todo:* del cielo y la tierra, de los destinos ciegos, de los presagios que no presagian un qué, sino el presagiar indefinido de la existencia que se consuma y se consume, pero lo hace siempre desde *el corazón en el pecho.* Po eso es poesía esencialmente lírica. Siempre testimonia el corazón en el pecho, ese centro que lo acompaña y funda todo.

En el cuarteamiento del mundo óntico, como diría Heidegger, habla el ser. El ser habla a través de la fisura de lo existente. Si la palabra es esencial, el oír también. «Decimos» el ser porque lo «oímos». Ya en el poema 20 de *Presagios* el poeta intuye a la naturaleza como vocablo del ser, que sabe expresarse en mil y un prodigios de manifestación:

Estos dulces vocablos con que me estás hablando
no los entiendo, paisaje,
no son los míos.
Te diriges a mí con arboledas
suavísimas, con una ría mansa y clara
y con trinos de ave.
Y yo aprendí otra cosa: la encina dura y seca
en una tierra pobre, sin agua, y a lo lejos,
como dechado, el águila,
y como negra realidad, el negro cuervo.
Pero es tan dulce el son de ese tu no aprendido
lenguaje, que presiente el alma en él la escala
por donde bajarán los secretos divinos.

Y ansioso y torpe, a tu vera me quedo
esperando que tú me enseñes el lenguaje
que no es mío, con unas incógnitas palabras
sin sentido.

(P. 17.)

De la naturaleza debe aprender su lenguaje, su manifestación, pero Salinas sabe que el hombre debe ofrecerse al ser, a la verdad—que es el ser patente a la inteligencia—, en cuerpo y alma para que ella se entregue, pues no hay impresión automática y autoritaria de la verdad. La verdad requiere una conversión. Es necesario estar abierto, sin prisas, sin urgencias, en disponibilidad. Hay que oír al ser, pero oír al ser se da la mano con otra categoría: el ver. Hay el «oír hablar» al ser y el «ver» al ser dicho en la palabra. El título del poema 5 de *Seguro azar*, «Pasajero apresurado», es altamente revelador:

Ciudad, ¿te he visto o no?
La noche era una prisa
por salir de la noche.
Tú al paso me ofreciste
gracias vagas, en vano.

(P. 42.)

Quizá por eso, algo más adelante, el poeta se dirige un reproche, considerándose «mal invitado» en este mundo, en el que se siente un peregrino y por el que pasa con «torpe prisa de avaro», sin captar sus maravillas:

Quedarme aquí
en esta casa,
donde estoy de paso.
Y lo que cogen los ojos
con torpe prisa de avaro
... ...
verlo despacio,

La invitación está hecha:

verlo tanto,
que esto que me queda ahora
clavado e inolvidable
como el más alto cantar,
esto, que nunca se olvidará
en mí, porque fue del tiempo,
de tan mío, de tan visto,
de tan descifrado, fuera
eternidad, lo olvidado.

(*Seguro Azar*, 9, p. 45.)

El mundo quedará, pues, eternizado en virtud de su mirada lenta, participadora, paciente, intensa, englobante, posesora, prolongada. De nuevo y explícitamente es el poeta el centro focalizador de la realidad.

Hay una ambivalencia desgarrante en su alma. Aunque desconfía de la realidad y terminará eligiendo su propia intimidad, quiere ver el mundo real, no un mundo ilusorio, como el del cine, pues a este mundo de ficción no puede *sentirlo*. Hay un evidente equilibrio en la poesía saliniana entre los elementos racionales y afectivos, tal como muy certeramente lo señala Ricardo Gullón (22):

FAR WEST

¡Qué viento a ocho mil kilómetros!
¿No ves cómo vuela todo?
¿No ves los cabellos sueltos
... ...
¿No ves
la cortina estremecida,
... ...
Sí, lo veo.
Y nada más que lo veo.
... ...
Sí, le veo sin sentirle.
Está allí, en el mundo suyo,
viento de cine, ese viento.

(*Seguro Azar,* 15, p. 50.)

Y en el poema 31 de *Presagios* Salinas no resiste la tentación de comunicarnos su lucha por hallar la forma justa de su expresión:

Estoy sentado al sol en la puerta de casa,
sin otra compañía que la sombra
de mí mismo tendida por el suelo.
La criatura extraña
que entre el sol de septiembre y yo creamos
sabe cosas de mí que yo no sé.
Me define de modos muy distintos,
es más ágil que yo y en tanto lucho
por dar con el secreto del movimiento justo
para mi verbo, ella se expresa bien, se alarga.

(*Presagios,* 31, p. 23.)

Expresa la separación neta entre la realidad exterior y su yo:

Yo me veo bien claro:
lo de fuera de mí, sol o luna, y aquello
que yo soy, haz y envés,
la sombra lo junta y expresa.

---

(22) RICARDO GULLÓN, «La poesía de Pedro Salinas», en *Rev. Asomante,* VIII, número 2, 1952, pp. 32-36.

Busca en la sombra su intimidad, pero no la logra:

Si la miro en demanda ansiosa de conciencia,
es burlona, enflaquece risiblemente o hace
de todo yo una bola grotesca.

Como acertadamente afirma Angel del Río (23), nota típica de toda la obra saliniana es el «desdoblamiento entre el mundo y el propio yo, refugio donde únicamente encontrará el poeta la exactitud que persigue». Efectivamente, parece sentirse extranjero y solitario en el mundo. Su imagen de éste aparece disipada, insegura. Es el sentimiento de la persona sin morada, a la intemperie. En el poema 25 de *Presagios* comienza preguntándose: ¿Adónde ir? Parece perdido en la nebulosa de la realidad:

¿Adónde ir?, en vuelta toda entera
en neblina sutil la ciudad yace.

El mundo, el «afuera», parece no ofrecerle ninguna atracción:

No hay nada afuera que me ponga linde:
ni camino que incite ni montaña
que dulce trasponer al alma sea.

Renuncia a caer en aquella sabia sentencia de Valéry: «Estamos encerrados fuera de nosotros mismos.» Responde al llamado de su ser y decide quedarse en los confines de su intimidad para crear en la libertad sus propios horizontes. No elige, pues, la realidad, sino su interioridad. Se encierra en sí mismo y rechaza las solicitaciones exteriores:

La vida al interior panal se rinde
y libre al fin de la atadura extraña
dentro de sí sus horizontes crea.

(P. 20.)

Y en un doloroso diálogo consigo mismo, poema 4 de *Seguro azar*, reitera la decisión que ha venido y seguirá presidiendo toda su obra: la de entrar en su intimidad, en su mundo interior. Y haciendo pie en ese mundo interior —al que vive incompleto, tembloroso, sin luz, sin gracia y *necesitado de él y de su expresión a través de la palabra poética*— se remontará al encuentro de «lo otro». Como dice E. Mounier, «la vida personal comienza con la capacidad de romper el contacto con el medio, de *recobrarse, de recuperarse,* con miras a recogerse en

(23) ANGEL DEL RÍO, *Estudios sobre literatura contemporánea española,* Madrid, 1966, p. 194.

un centro, a unificarse»... «Lo importante no es, de hecho, el repliegue, sino la concentración, la *conversión* de las fuerzas. La persona sólo retrocede para saltar mejor» (24). No quiere estar «de sobra», sólo mirando. Decide cerrar los ojos y enfrentarse al «mundo sin acabar», al que co-creará con su palabra. Pero deleitémonos con el poeta:

Abrir los ojos. Y ver
sin falta ni sobra, a colmo
en la luz clara del día,
perfecto el mundo, completo.
... ...
Todo en él fiel. Pero yo...
Tú de sobra. A mirar,
y nada más que a mirar
la belleza rematada
que ya no te necesita.
Cerrar los ojos. Y ver
incompleto, tembloroso,
de será o de no será.
—masas torpes, planos sordos—
sin luz, sin gracia, sin orden
un mundo sin acabar,
necesitado, llamándome
a mí, o a ti o a cualquiera
que ponga lo que le falta,
que le dé la perfección.
En aquella tarde clara,
en aquel mundo sin tacha,
escogí:
el otro.
Cerré los ojos.

(P. 41.)

El yo es, pues, expresado por el habla. El yo en sus angustias, en sus dudas, en sus tensiones, en sus anhelos, en sus gozos, en su soledad, en su búsqueda de infinito. Desde *Presagios,* envuelto en un «tono de hondura y seriedad castellana» —con palabras de Dámaso Alonso—, nos entrega numerosos ejemplos. Veamos:

Hay una aceptación de la realidad en el poema 1, aceptación de nuestra existencia, limitada, ligada a la tierra y abierta necesariamente al futuro, al mañana, «llave de lo eterno»:

Suelo. Nada más.
Suelo. Nada menos.
Y que te baste con eso.
... ...

(24) E. Mounier, *El personalismo,* Buenos Aires, 1962, p. 26.

y allá, al socaire de la frente,
la idea pura, y en la idea pura
el mañana, la llave
—mañana— de lo eterno.
Suelo. Ni más ni menos,
y que te baste con eso.

(P. 3.)

Es decir, «plegarse dócilmente a la disciplina del acontecimiento», con la feliz expresión de Mounier. Expresa su duda permanente ante la realidad en el poema 18, cuando dice:

Cuando yo alcé los ojos a mirarte
(por tu bien o tu mal)
para mirarme alzabas tú los ojos
(por mi bien o mi mal).

(P. 15.)

Y más adelante lanza un llamado y una invitación al ser humano —¿o a sí mismo?— a la permanencia, a la quietud del ser, a la inmutabilidad:

Lleva el vicio
en sí de toda humana criatura:
vicio de no durar.
... ...
Ven... Hay que ir a buscar lo más durable.

(*Presagios*, 23, p. 19.)

El poeta no quiere la limitación, a la que bellamente compara con una reja en el poema 48. Quiere ver el mundo entero y la reja se lo impide:

Desde hace muchos años,
la reja
me tiene partido el mundo
que se ve por la ventana
en cuatro partes iguales.
... ...
Cuando yo rompa los hierros,
ya lo sabes;
no ha de ser para escaparme:
será porque ya no pueda
sufrir más el ansia esta
de ver todo el mundo entero.

(P. 34.)

Ese mundo, al que quiere ver entero, será la mediación que lo transporte a un mundo sospechado, intuido, concreto y virgen «detrás» (25), a esa trascendencia presente siempre con una fuerza incontenible en la poesía saliniana:

Por un mundo sospechado
concreto y virgen detrás,
por lo que no puedo ver
llevo los ojos abiertos.

Desde el fondo de su corazón, en un tierno y delicado poema dirigido al hijo, le incita a gritar fuerte la propia verdad, que será corregida por la que surja del espejo de las aguas que son los otros: otros ojos hermanos. Veamos:

Dóblate sobre el brocal
del pozo y grita fuerte
tu verdad,
la que no estabá acuñada.
Y del hondo de las aguas
otra verdad te saldrá,
y del hondo de las aguas
otros ojos
hermanos contestarán.
(*Presagios*, 32, p. 24.)

La existencia del hombre es crucial. Por un lado, está abierto al ser, vuelca el sentido del ser sobre las cosas; por otro, la idea del ser vuelca al hombre sobre la trascendencia. La cruz es el desajuste entre su ser existencial, autoconsciente de su apertura finita, y el ser esencial, contraído en el yo soy, que implica su participación en el horizonte infinito de la apertura. Por eso la acción del hombre lo esencializa, le trae más ser a su yo. La cruz se hace patente en la poesía de Salinas cuando reitera su rechazo de lo pasajero, lo frágil, lo mutable en el exquisito diálogo que entabla con una lágrima, con la alegría, con un libro:

Lágrima,
no te quiero, eres de agua.
Como el río al mar,
... ...
te marchas.
Alegría,
no te quiero, eres de sol.

---

(25) Adverbio cuya importancia en Salinas ha sido muy finamente estudiada por Leo Spitzer en «El conceptismo interior de Pedro Salinas, en *Rev. Hispánica Moderna*, VII, 1941, pp. 33-69.

Y hasta el calendario cuenta
que por las tardes te llevas
a otro —¿a qué otro?— lo que
me dabas por la mañana.
Libro.
No te quiero. De papel
cárcel frustrada, ...
Agua que nunca huye,
soles que no se ponen,
libros que no traicionan:
quietud, tiniebla inmóvil, tú, silencio.

(*Presagios*, 45, p. 33.)

Retomando el esquema que nos ha servido de base en estas reflexiones sobre la poesía de Salinas, hemos visto pues, que en ella, mediante la palabra, se expresa, nos entrega su yo. Pero para cristalizar su donación el poeta se ha preparado ya desde el comienzo de su obra. Sabe bien que la palabra surge en la soledad. Por eso convoca su presencia:

¡Soledad, soledad, tú me acompañas
y de tu propia pena me libertas!
Sólo, quiero estar solo:
que si suena una voz aquí a mi lado
o si una boca en la boca me besa,
te escapas tú, vergonzosa y ligera.

(*Presagios*, 12, p. 10.)

Y más adelante, en el poema 23, se llama a sí mismo, al silencio, para escuchar la voz de la realidad:

Esta noche de estío por ti enciende
sus innúmeras luces en lo alto:
cállate y deja que ella hable.

Y agrega:

Y del vano cohete sólo aprende
a ir preparando tu divino salto.

(P. 19.)

¿A qué salto se refiere? ¿Y por qué lo califica de «divino? Una referencia semejante había aparecido en el poema 20, cuando nos confesaba:

Pero es tan dulce el son de ese tu no aprendido
lenguaje, que presiente el alma en él la escala
por donde bajarán los secretos divinos.

(P. 19.)

Veamos: en el primero de los dos poemas, tras el silencio, el alma del poeta ha de prepararse para su «divino» salto, que emprenderá por la palabra. Encontramos cierta coincidencia con el segundo, en el que confiere a la palabra la virtud de ser la «escala por donde bajarán los secretos divinos», es decir, el medio de comunicación, de acercamiento, de acceso a «algo divino», trascendente. Enfrentémonos nuevamente con el interrogante: ¿en qué consiste ese «divino» salto? ¿Cuáles son esos secretos divinos? El poema 24 devela, en parte, la incógnita:

Cerrado te quedaste, libro mío.
Tú, que con la palabra bien medida
me abriste tantas veces la escondida
vereda que pedía mi albedrío.

(P. 19.)

Creemos que explícitamente Salinas nos enfrenta con la esencia de la palabra: la palabra es apertura hacia la libertad, sendero que conduce hacia la liberación (26). Quizá sea interesante que tratemos de iluminar este sentido de la palabra como liberación, bajo la óptica heideggeriana. Según ella, el ser se muestra en la palabra, a la que Heidegger llama Haus des Seins, la casa del ser; específicamente se muestra en la palabra del poeta. Del ser no se puede decir qué es, sino simplemente que hay el ser. Yo, en cuanto da-sein, en cuanto existente, soy proyecto, y la discursividad expresa lo que yo soy como proyecto. De tal manera «digo lo que soy» y «soy lo que digo». Si el da-sein dice la verdad, *es* la verdad; si miente, *es* la mentira, encubre al ser, lo oculta, lo disfraza, lo desfigura. El ser, como aletheia, verdad, se revela en el hombre. Y la verdad debe entenderse como el acto de hacer lugar, de exponerse y consentir en el ser. La verdad es la libertad (27).

«Por eso, cuando las palabras... des-cubren la realidad son poéticas, dadoras de ser e inteligibilidad. De allí que la poesía no sea creada por el lenguaje; el lenguaje es creado por el poetizar que nombra el ser auténtico —mi abandono, mi soledad, el misterio que me constituye. En el poetizar resuena, entonces, la pacífica y profunda tonalidad del heroísmo, del coraje o del amor. Sus palabras fundan el mundo, porque son la ex-presión fundamental» (28). La intrínseca vinculación entre verdad y libertad, trae a nuestra memoria las sabias palabras del Evangelio: «La verdad os hará libres.»

---

(26) Este aspecto ha sido y especialmente es intensamente trabajado por la psicología y la psiquiatría actuales y constituye el fundamento de técnicas terapéuticas aplicadas con gran éxito.

(27) MARTIN HEIDEGGER, *Sobre la esencia de la verdad.*

(28) M. G. CASAS, *Introducción a la filosofía,* Madrid, 1970, p. 322.

El salto hacia la palabra, la expresión y la libertad, es divino. «Cread de nuevo —afirma Evely—. Liberaos. Sed tan libres como el Padre celestial, que derrama su lluvia sobre los justos y sobre los injustos y hace brillar su sol sobre los malos y sobre los buenos» (29).

El poeta no desconoce tampoco, la fuerza de la palabra en la posesión de la realidad. Por la palabra ejerzo el dominio del mundo, porque el mundo es el mundo de los entes y éstos *son* por el ser. Así nos dirá en el poema 5 de *Presagios:*

Posesión de tu nombre
sola que tú permites,
felicidad, alma sin cuerpo.
Dentro de mí te llevo
porque digo tu nombre.

La inefabilidad del ser, la inasibilidad del ser, conducen finalmente a resolver la palabra en el silencio. Pero, inversamente, la palabra nace del silencio. «En silencio debe contraer el alma sus nupcias con la realidad, y por esto es el silencio principio de la palabra viva, tanto más cuando la realidad nupcial es la de una persona a la cual se va a llamar tú» (30). En medio de este clima, el poeta nos anuncia la inminencia de su entrega:

Yo silencioso. Pero
grito, quejido, o risa
dentro y en pie con la ballesta armada.
Yo en tierra. Pero el barco listo
y los huracanes que me lleven.
Yo quieto. Pero
aquí, al los cuatro lados, cuatro tajos.
(*Seguro Azar* 30, p. 64.)

El yo es expresado por el habla, pero no lo agota. «El hablar surge de un, por decirlo así, fondo entenebrecido; fondo que por su cara anterior da a las regiones de la conciencia, y que por su parte posterior se pierde en la subconciencia; pero en forma tal, que el hecho de su existencia se co-perciba precisamente como el fondo del obrar mío. Querer retenerlo como objeto en el área más iluminada de la conciencia no es posible. Trátase de un sujeto, del yo, que esencialmente, es tal, sujeto, y que jamás puede pasar a ser objeto». (31).

Hay, pues, dos zonas de aparición: a) el yo horizontalmente contenido en la conciencia; b) el yo que toca con una zona que yo no

(29) L. Evely, *Fe y Libertad,* Salamanca, 1970, p. 91.
(30) Pedro Laín Entralgo, *op. cit.,* t. II, p. 367.
(31) A. Brunner, *Ideario filosófico,* Madrid, pp. 23 y ss.

puedo asir. En cuanto el yo es sujeto, no es totalmente puesto en la luz. El sujeto que realiza la concienciación no puede ser totalmente objetivado: es un abismo, un abismo existencial. Como diría Marcel, parece que hacia abajo estamos «obturados». Lo que aparece «obturado» es el sujeto último, el espíritu, lo que diferencialmente soy. Por eso aunque todo nuestro esfuerzo teórico consista en una marcha progresiva hacia la luz de la investigación de la objetividad, ésta no se logra totalmente, pues en las puntas hay dos términos que son dos subjetividades. Unos versos de Salinas muestran este aspecto de la palabra expresiva en su revés ontológico, como ocultadora del ser:

¿Quién te va a ti a conocer
en lo que callas, o en esas
palabras con que lo callas?
(*La voz a ti debida*, p. 138.)

Es decir, que como el ser sobrepasa siempre lo dicho por el *Da-sein*, diría Heidegger, lo dicho implica lo no-dicho. El lenguaje es un misterio. Lo no-dicho está contenido en lo dicho.

La expresión, finalmente, como momento en que el poeta muestra su subjetividad en la palabra, encuentra también plena manifestación en los títulos que Salinas elige para sus libros de poesía: *Presagios, Seguro Azar, Fábula y Signo, La voz a ti debida, Razón de amor, El Contemplado, Todo más claro* y *Confianza*. El interesantísimo trabajo de Ricardo Gullón (32) señala, muy acertadamente a nuestro juicio, que ellos tienen un elemento común: «aluden todos a una interpretación de los fenómenos y no a los fenómenos mismos. Están puestos *subjetiva* y *no objetivamente*, en atención a los reflejos suscitados por la realidad en el poeta, y no a las realidades en su esencia».

En toda la obra de Salinas se da la totalidad y por lo tanto se dan los tres niveles: la expresión, la comunicación y la significación. Sin embargo, la expresión no parece abocar todavía a lo que podríamos llamar un «lirismo estructural». Ese corazón en el pecho busca su tú, el que espere su palabra, la recoja y la acoja. «La palabra dialógica revela una estructura interpersonal como su más propio fundamento. Por eso, no hay palabra, no hay diálogo entre cosas; no hay diálogo ni palabra sino entre personas» (33). Absolutamente cierto. Por eso el poeta tiene que personalizar la realidad por medio de la palabra. Este proceso de búsqueda del tú personal va cobrando vigor e intensidad paulatinamente, a lo largo de la obra. Comienza ya, oscura y tiernamente, en *Presagios*, en que sus primeros pasos crista-

---

(32) *Op. cit.*, pp. 32 y 33.
(33) M. G. Casas, *Introducción a la filosofía*, p. 338.

lizan en íntimos diálogos con las cosas de la naturaleza. Pero ¿qué relación une al poeta con la naturaleza? No es relación de pura exterioridad. «El hombre —dice Marx— es un ser natural, pero un ser natural humano» (34). Sólo él puede romper con la naturaleza, sólo él puede conocerla y transformarla. Pero hay algo más: el hombre es capaz de amar, lo que es infinitamente más todavía y por obra y gracia de ese amor, la naturaleza empieza a humanizarse y se la afirma como obra personal y soporte de toda personalización. Veámoslo en nuestro poeta: el día, por ejemplo, será explícitamente convertido en tú:

¡Quémate, día, quémate
en la —¡quémate, día!— hoguera
de la prisa!
¡Pronto la llama alta,
que me espera otro tú, otro día!

El poeta habla con el agua, con una cigarra, con la arena, con un naranjo:

Hoy te han quitado, naranjo,
todas las naranjas de oro.
... ...
Se creen
que te han dejado sin nada.

Personalizado y humanizado, es ya suyo el naranjo:

¡Mentira, naranjo mío!

o el libro:

Cerrado te quedaste, libro mío (35).

Salinas hace uso frecuente de este pronombre «mío». Analicemos brevemente este hecho, siguiendo el enfoque de Pedro Laín Entralgo, en su análisis de los dos modos principales de la afección de lo vivido: lo *en mí* y *lo mío*. El hecho de que un sentimiento esté *en mí*, no quiere decir que tal afección sea real y personalmente *mía*. Un sentimiento «Sólo comenzará a ser de veras mío, si yo lo acepto en mi existencia, si de algún modo lo incorporo positivamente a la trama de mis proyectos más propios y, en definitiva, a mi vocación» (36).

---

(34) C. MARX, *Economie politique et philosophie*, Ed. Coste, p. 78.

(35) Puede verse un exhaustivo análisis de la relación del poeta con las cosas en *Pedro Salinas: el diálogo creador*, de ALMA DE ZUBIZARRETA, Madrid, 1969, páginas 87-110.

(36) *Op. cit.*, t. II., p. 92.

Es decir, que este *mío* corresponde al segundo nivel de personalización de la propia personalidad, según Zubiri, el nivel del mí, que cuando funciona como pronombre posesivo de primera persona, tiene un arraigo mayor que el *me*. Puede tener el carácter de realidad estimulante de lo que nombra, más o menos objetivada o bien expresar algo más vital, más humano: la apropiación que hacemos de aquello que nombramos: me pertenece y a mí sola. En este último sentido que creemos es el que corresponde a la relación íntima del poeta con las cosas, esa incorporación, esa integración al propio ser, manifiesta la permanente personalización de la realidad toda, en que nos sumerge el poeta:

te entregas tú por compañera mía *(la soledad)*
(P. 11.)
te quise por mía *(la arena)*
(P. 13.)
columna mía
(P. 14.)
sin más soporte que este corazón mío (37).
(P. 14.)

También el corazón en el pecho, que habíamos señalado como clave para fijar la fuente y el origen de la relación dialógica como expresión, entabla algunos monólogos aislados, haciendo las veces de tú:

Suelo. Nada más.
Suelo. Nada menos.
Y que te baste con eso.
(Presagios 1, p. 3.)
¿Adónde ir?
(Presagios 25, p. 20.)
Pero yo...
Tú de sobra.
(Seguro Azar 4, p. 42.)

Pero el corazón en el pecho, ese corazón del poeta del cual parte todo esquema, no es el corazón real. El corazón real aparecerá después, en *Seguro Azar,* al final del poema 26 «cinematógrafo, I Luz»:

Allí se narra la creación:

La diestra de Dios se movió
y puso en marcha la palanca...

---

(37) A modo de ejemplificación de la alta frecuencia del pronombre, podemos señalar que sólo en los tres primeros libros hemos encontrado treinta y tres menciones, en expresiones muy significativas.

Pero el hombre:

El primer día de la creación
Humillado, pobre, vencido,
se marchó a llorar a un rincón.

Hasta aquí, lo que se ve es, por una parte, la soledad del hombre; por la otra, su apartamiento.

Pero ya el instinto acechaba
en los ojos de la mujer
—la cabellera suelta al viento—
y en el tejer y el destejer
de la tela del sentimiento.
Y el primer día de la creación
se levantó de su rincón
y vino a asomarse a la tela:
en la mano diestra llevaba
el primer corazón del hombre,
que era el último corazón.

Ahora sí, la labor hermenéutica de la Introducción viene a iluminarse. Está el corazón del hombre, pero lo está *en la mano de una mujer.* Ya no es solamente *el corazón en el pecho;* el que abre la totalidad, es siempre el corazón llevado por una mujer. Podríamos agregar quizá que, por eso, por establecer la relación fundamental del yo-tú, la relación varón-mujer, la relación de la pareja, el primer corazón del hombre era *el último corazón.*

No se trata, sin embargo, de que el tú sea el todo de la experiencia lírica. Se trata de que el primer nivel —la expresión— ha encontrado su término intencional, el tú, la mujer, y *todo es visto* en esa presencia. Por eso dice el poema 48,

Para cristal te quiero
nítida y clara eres.
Para mirar al mundo,
a través de ti, puro,
de hollín o de belleza,
como lo invente el día.

(P. 78.)

Y el poeta aclara de inmediato e imperativamente, que no la quiere «espejo», en el que se reflejaría su propio ser, quedando así empobrecida la realidad del universo y la misma relación con su amada,

sino que la quiere «cristal», transparente, que le permita llegar al mundo transfigurado por el milagro de su amor:

Tu presencia aquí, sí,
delante de mí, siempre,
pero invisible siempre,
sin verte y verdadera.
Cristal. ¡Espejo, nunca!

Por eso la reclama cuando ella le ofrece sólo su presencia corpórea. La pura ausencia se instala entonces, al lado del poeta:

LA DISTRAÍDA

No estás ya aquí. Lo que veo
de ti, cuerpo, es sombra, engaño.
El alma tuya se fue
donde tú te irás mañana.
... ...
Pero tu intención de ir
te llevó donde querías,
lejos de aquí, donde estás
diciéndome:
«Aquí estoy contigo, mira.»
Y me señalas la ausencia.
(*Seguro Azar* 24, p. 58.)

El poeta parece haber descubierto que —como dice Buber— «el Tú viene a mí a través de la gracia; no es buscándolo como lo encuentro» (38). Así en el poema 6, «Hallazgo», de *Fábula y Signo,* dirá:

No te busco
porque sé que es imposible
encontrarte así, buscándote.
(P. 90.)

Y más adelante:

Y aún espero tu voz:
telescopios abajo,
desde la estrella,
... ...
puede venir. No sé por dónde.
Desde el prodigio, siempre.
Porque si tú me llamas.
... ...
será desde un milagro,
incógnito, sin verlo.
(*La voz a ti debida,* p. 129.)

(38) *Op. cit.,* p. 16.

El amante ya está en la relación. La relación en sentido pleno, la relación por excelencia, la relación yo-tú, que consiste simple y enigmáticamente en el *encuentro*. Frente a la realidad, quien dice yo-tú, no experimenta: contempla y acepta:

Dejarte. Te dejaré
como olvidada
y pensando en otras cosas
para no pensar en ti,
pero pensándote a ti,
en ellas, disimulada.
(*Fábula y Signo* 6, p. 90.)

La relación asoma en medio de la oscuridad de las cosas e irradia la luz de su presencia. Porque eso es estar en la relación: *tener que ver* con el tú, pero de un modo especial: el tú llena el horizonte, el tiempo, el espacio: *es* la presencia:

Si te marchas ¡qué trabajo
pensar en ti, que estás hecha
para la presencia pura!
(*Seguro Azar* 33, p. 66.)

El poeta se dispone a reconstruir la imagen de su amada en sus cualidades:

Todo yo a recomponerte
con sólo recuerdos vagos:
te equivocaré la voz;
el cabello ¿cómo eras?
Te pondré los ojos falsos.

Ya la amada está afuera de él. Ya está en el ello, en el espacio, en sus notas distintivas. «Puedo abstraer de él / del Tú / —dice Buber—el color de su cabello, de sus frases o el matiz de su bondad. Estoy sin cesar obligado a hacerlo. Pero cada vez que lo hago, deja de ser Tú» (39). Y más adelante afirma: «Ciertamente ha amasado en su memoria cualidades pertenecientes al Tú recordado; pero sólo ahora, por primera vez, las cosas se componen para él de sus cualidades» (40).

Pero el poeta rápidamente la reconquista como su Tú, pues «los seres verdaderos —las esencias— son vividas en el presente, los objetos en el pasado»:

Tu recuerdo eres tú misma.
Ahora ya puedo olvidarte
porque estás aquí, a mi lado.

---

(39) *Op. cit.*, p. 14.
(40) *Op. cit.*, p. 31.

De nuevo, la amada recobra, pues, su condición de Tú y la relación se hace directa e inmediata. El poeta es un contemplador que «no teme olvidar», que no se ocupa cuidadosamente de los rasgos de la amada. Ya la tiene a su lado como una presencia pura. Más adelante la relación madurará y la contemplación del poeta se transformará en «conocimiento íntimo».

Y en *Seguro Azar,* en el poema 44, el poeta parece estar ya envuelto en la plenitud de la relación con la mujer que ama, su tú, y en esta comunicación el mundo surge transfigurado por ella. Veámoslo:

Palabras que estás diciendo
—«cariño... siempre... seguro...»—
... ...
El cielo es el techo, todo
del color que tú quisiste,
sin constelación ni guía.
... ...
Ya se estremecen
las tierras que estrenarás,
el horizonte que rompas,
el cielo por donde subas.

La palabra de la amada ejerce poderes milagrosos, como también la del amante. La palabra en el amor, en el diálogo amoroso, produce una suerte de «revolución ontológica»:

Domina al tiempo:

El tiempo no tenía
sospechas de ser él.
... ...
Para vivir despacio,
de prisa le decíamos:
«Para», o «Echa a correr.»
Para vivir, vivir
sin más, tú le decías:
«Vete.»

Y cuando la amada lo nombró diciéndole «tú», lo sacó de la nada, es decir, le dio el ser. Su palabra lo personaliza, lo eleva, lo construye, lo realiza, lo hace más yo, más dueño de sí. La palabra de la amada tiene virtud ontológica creadora. Vienen a nuestro recuerdo aquellas graciosas y agudas palabras de Machado en su copla:

Dicen que el hombre no es hombre
mientras que no oye su nombre
de labios de una mujer.
Puede ser.

Lo hemos dicho: el ser se abre, se manifiesta en la palabra. Está detrás de ella. Esto no pasa inadvertido para el poeta. Detengámonos un poco más detenidamente en el poema de la página 259, de *Razón de Amor:*

Si te quiero
no es porque te lo digo:
es porque me lo digo y me lo dicen.
El decírtelo a ti qué poco importa
a esa pura verdad que es en su fondo
quererte.

Aquí la relación básica del yo-tú —te quiero, me quieres— parece retroceder detrás de las palabras. Las palabras, «te digo que te quiero», «me digo que te quiero», «me dicen que te quiero», no importan cuando bajamos al último fundamento, «a esa pura verdad que es en el fondo quererte». La palabra viene aquí de una pura verdad, el ser, que habita en el silencio, es decir en la presencia de la cosa misma. Es la realidad misma que está allí: «quererte». Y porque de allí viene, hay un momento en que la palabra puede enmudecer volviendo a su puro origen. Por supuesto, no es un silencio negativo. No estoy muda allí. Simplemente el amante se calla, porque la realidad, «quererte», ocurre desde sí misma y en sí misma. Se calla para que el ser, que es «quererte», impere por sí. En el fondo es el silencio del ser. A ese nivel, los huecos abiertos por la palabra no son necesarios. Queda, al modo de Parménides, el ser mismo como un «lleno». Estamos llenos, yo de ti, tú de mí. Es la «pura verdad que es en el fondo quererte». La verdad, αληθεια, se muestra por sí misma por detrás y más allá de las palabras.

Continuemos: ella es el tú, «sin vecinos y fuera de toda conexión» (41). Su presencia llena la realidad y por eso su ausencia no deja pruebas en el mundo óntico:

¡Cuando te marchas, qué inútil
buscar por dónde anduviste,
seguirte!
Si has pisado por la nieve,
sería como las nubes
—su sombra—, sin pies, sin peso
que te marcara.
Cuando andas
no te diriges al nada
ni hay senda que luego diga:
«Pasó por aquí.»

(P. 117.)

(41) *Op. cit.*, p 14.

Porque ella es la presencia,

Tú no sales del exacto
centro puro de ti misma.
... ...
Tan pura ya, tan sin pruebas
que cuando no vivas más
yo no sé en qué voy a ver
que vivías,
con todo ese blanco inmenso
alrededor que creaste.

(P. 118.)

La presencia, por otra parte, es tan totalmente transparente que determina una especie de aniquilación de todos sus elementos ónticos o fácticos. Para verlo es ejemplar el poema 11 de *Fábula y Signo,* en que el poeta va olvidando casi «pedazo a pedazo» a la amada hasta llegar a afirmar:

Por allí andarás tú,
disuelta ya, deshecha e imposible.

O también 21 10 de *Fábula y Signo,* que implica una especie de inmovilidad:

AQUÍ

Me quedaría en todo
lo que estoy, donde estoy.
... ...
¡Qué ansia de repetirse
en esto que está siendo!
... ...
Nada promete el mundo:
lo da, lo tengo ya.

la misma inmovilidad del «yo ya te tengo», que no se modifica, en el poema 23, «Tú, mía»:

Yo ya te tengo.
Aunque hables días y noches,
nada dices ya;
tu palabra última fue
aquella que yo te oí.
... ...
Quieta
estás, clavada en el sitio
donde te dejé de ver.
No darás un paso más.

Y así como en la plenitud de la relación, la naturaleza es transfigurada por la presencia esplendorosa de la amada —como dice Marías (42), «las cosas triviales y prosaicas se salvan poéticamente por intercesión de la amada»—, así también en el trance doloroso de la ruptura, la misma naturaleza parece hacerse solidaria con la tristeza y el dolor que habitan en el alma del poeta. Veámoslo en el poema 21, «Ruptura sin palabras», de *Fábula y Signo:*

Aspero, el camino
entre cerros pardos.
Rastreros los vientos,
arrancaban altos
quejidos de polvo
a la tierra triste.

Pero es en *La voz a ti debida* y en *Razón de amor* donde la comunicación es el alfa y el omega, la clave de bóveda que sostiene, estructura y muestra la totalidad. El punto de partida es impresionante:

Tú vives siempre en tus actos.
Con la punta de tus dedos
pulsas el mundo, le arrancas
auroras, triunfos, colores,
alegrías; es tu música.
La vida es lo que tú tocas.
(*La voz a ti debida*, p. 125.)

Ese tú es lo real, la maravilla, la belleza, inclusive el terror, como lo muestra el verso de Shelley, pero a medida que avanza el poemario, el Tú eres tú. El tú es el término en que la existencia entera se ata y se determina: el tú del amor.

Sí, al llegar la amada el mundo óntico quedará arrasado:

Porque cuando ella venga
desatada, implacable,
para llegar a mí, murallas, nombres, tiempos,
se quebrarían todos
deshechos, traspasados
irresistiblemente
por el gran vendaval
de su amor, ya presencia.

La alegría que lo inunda por esta nueva realidad ontológica en

(42) J. MARÍAS, *Aquí y ahora*, Madrid, 1959, pp. 138-148.

que existe verdaderamente, provocará la abolición de la realidad cotidiana y fáctica:

Aplasta
bajo sus pies ligeros
la paciencia y el mundo.
Y lo llena de ruinas
—órdenes, tiempos, penas—
en una abolición
triunfal, total, de todo
lo que no es ella
(*La voz a ti debida*, p. 143.)

El mundo óntico se hace innecesario:

Ni volver la cabeza
ni mirar a lo lejos
aquel día supimos
tú y yo. No nos hacía
falta. Besarnos, sí.

Aquí el poeta confiesa que los amantes son menesterosos, pero no del mundo de la medida, del orden, del tiempo y del espacio. «El enamorado —dice Laín Entralgo— es sujeto de un menester infinito» (43) y el beso de la amada es el trampolín que lo conduce a la trascendencia:

Porque ya no es una carne
ni una boca lo que beso,
que se escapa, que me huye.
No.
Te estoy besando más lejos.
(*La voz a ti debida*, p. 167.)

«No es que nada exista fuera de ella, pero todas las cosas viven en su luz» (44). Esta fusión luz-tú-de-la-amada, sufrirá una evolución a lo largo de la obra: en el poema 41 de *Presagios*, el sol del que surgirá la luz, ¿no es el ser, que se hace presente en el amor? Veamos:

Y así al repetir esta
simple frase de amor se van prendiendo
infinitas estrellas en el pecho:
un mismo sol les presta luz a todas,
el sol lejano que vendrá mañana
cuando cesen estrellas y palabras.
(P. 31.)

---

(43) *Op. cit.*, t. II, p. 211.
(44) M. BUBER, *op. cit.*, p. 14.

La luz nacerá de un «sol lejano que vendrá mañana, cuando cesen estrellas y palabras». ¿Trascendencia?, ¿futuro?, ¿inmovilidad?, ¿ser?

En *Seguro Azar*, poema 16, «Dominio», es la amada quien crea el día —la luz— con su palabra:

Con tu palabra última
—adiós—
anoche encadenaste
la noche a tu silencio.
... ...
Y no se irá a su nada
... ...
hasta que tú con la primer palabra
de tus labios de hoy
—adiós— crees el día.

(P. 51.)

En *La voz a ti debida* la fuente de luz son los ojos de la amada:

De tus ojos, sólo de ellos
sale la luz que te guía
los pasos.

(P. 125.)

En el poema siguiente, en cambio, solicita a las fuerzas de la naturaleza, que se vistan de luz y color para recibirla:

Poned señales altas,
maravillas, luceros;
que se vea muy bien
que es aquí, que está todo
queriendo recibirla.

(P. 127.)

Sigue siendo la mujer que ama, la creadora de la luz, cuando nos dice:

Di, ¿podré yo vivir
en esos otros climas,
o futuros, o luces
que estás elaborando,

(P. 131.)

Hay un poema en que el tema del día, la luz y la amada alcanza niveles profundamente bellos y tan absolutamente personales que es

difícil referirse a él haciendo uso de la tercera persona: por fuerza, han de usarse los pronombres fundamentales yo-tú.

Un día
es el gran rastro de luz
que deja el amor detrás
cuando cruza por la noche
sin él eterna del mundo.
Es lo que quieren dos seres
si se quieren hacia un alba.
Porque un día nunca sale
de almanaques ni horizontes:
es la hechura sonrosada,
la forma viva del ansia
de dos almas en amor,
que entre abrazos, a lo largo
de la noche, beso a beso,
se buscan su claridad.
Al encontrarla, amanece.
ya no es suya, ya es del mundo.
Y sin saber lo que hicieron
los amantes
echan a andar por su obra
que parece un día más.

El amor abre la luz, *es* la luz; en la noche, en la noche del amor, se funda el día, la claridad que allí bebe sus fuerzas y su luz. De la noche del encuentro, en que nos perdemos en el amor —yo en ti, tú en mí— de la noche en que vivimos la indistinción fundamental; de la noche en que me siento tú, cuando te amo y te sientes yo cuando me amas, emerge el mediodía de nuestra luz. El mediodía es una luz que nos baña. Pero se ha engendrado en nosotros. Lo engendran los amantes cuando ambos son su gozo mutuo; cuando el cuerpo de él no es de él sino de ella; cuando el de ella lo es de él. Cuando son un solo cuerpo.

La noche y el día son dos símbolos. Los amantes se aman en la oscuridad tibia y perdida del amor inmediato. Pero porque así se aman, engendran la luz: la luz es la ternura, la comunidad espiritual, la confianza, la paz, la esperanza, el ansia de co-creación.

Ella trae la luz, nuevamente, en el poema de la página 136:

Y entonces viniste tú
de lo oscuro, iluminada
de joven presencia honda,
(*La voz a ti debida.*)

Y en otro poema, de la página 140, también ella es dadora de la luz del universo:

Porque harían la luz
si tú se lo mandabas

Y el enamorado desecha la luz que no viene de ella, esa luz que permite conocer «letras y formas»:

que en tu amor cierro los ojos
y camino sin errar,
a ciegas, sin pedir nada
a esa luz lenta y segura
con que se conocen letras
y formas y se echan cuentas
y se cree que se ve
quién eres tú, mi invisible.

Tanto que, extremando las notas, el poeta llega a una especie de ontología pura fundada en lo negativo:

La luz lo malo que tiene
es que no viene de ti.

¿Por qué dice esto el amante? Porque quiere conocer a la amada, penetrar en su ser y para ello la luz exterior, física, no le sirve. Sólo podrá llegar a ella a través de la luz que se crea en la presencia, en la relación, en el amor. Por eso dirá:

A ti sólo se llega
por ti. Te espero.

(P. 191.)

Por eso también,

El mundo material
nace cuando te marchas.

(P. 177.)

Cuando los amantes están en la «relación dilectiva», feliz expresión de Laín, el espacio es constitutivamente ilimitado. Por eso dice el poeta:

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta
vivir en los pronombres!

Porque las islas, los palacios y las torres tienen muros, límites, fronteras precisas que constriñen, por eso el poeta prefiere vivir en el

yo-tú. Frente a la determinación existencial en la cual el yo *es* y el tú *es* porque ambos *son* en la relación, todo es alegría, júbilo, marco, incluso demasía, con respecto a la única realidad.

En la poesía saliniana la relación de espacialidad cristaliza muy fina y agudamente en algunos poemas:

En los extremos estás
de ti, por ellos te busco.
Amarte: ¡qué ir y venir
a ti misma de ti misma!

La existencia humana es-en-el-mundo —como bien lo ha señalado Heidegger— fundando relaciones de espacialidad, la cual se manifiesta primariamente en el hecho de que para ella todo haya de estar «cerca» o «lejos».

Para dar contigo cerca
¡qué lejos habrá que ir!
Amor: distancias, vaivén
sin parar.
En medio del camino,
nada.

La «tendencia a la proximidad» es esencial a la existencia humana. Salinas logra manifestar en muy alto nivel poético, la interpenetración que caracteriza a la relación interpersonal.

Decíamos que el espacio, por obra de la relación amorosa, pierde sus coordenadas y sus límites. «Para el amante y la amada, para el amigo y el amigo, el mundo no es "recinto"»:

¿Minas de qué? Vacías
estaban aguardando
nuestro primer deseo.

O:

¡Qué gran víspera el mundo!
No había nada hecho.
Ni materia ni números,
ni astros, ni siglos, nada.

También el tiempo carece de determinaciones:

Qué inocencia creer
que fue el pasado de otros
y en otro tiempo, ya
irrevocable, siempre!
No, el pasado era nuestro:
no tenía nombre.

Podíamos llamarlo
a nuestro gusto:
El gran mundo vacío, sin empleo,
delante de ti estaba:

(P. 141.)

El hombre se caracteriza por ser un «hacia», un proyecto, que lanza sus líneas de realización de su esencia. Pero —como sostiene Laín Entralgo— «en el "hacia" de la existencia humana se integran más o menos armónicamente, pocas veces con total armonía, el "hacia" inmediato y empírico del proyecto y el "hacia" remoto y fundamental de la esperanza, un "hacia" proyectivo y un "hacia" elpídico» (45). Salinas advierte esta realidad y la vuelca en un bello poema:

Pero para querer
hay que embarcarse en todos
los proyectos que pasan,
sin preguntarles nada,
llenos, llenos de fe
en la equivocación
de ayer, de hoy, de mañana.

Pero el «hacia» es aquí rigurosamente interpersonal:

Con el júbilo único
de ir viviendo una vida
inocente entre errores,
y que no quiere más
que ser, querer, quererse.

El amor de los amantes no sólo quiere «proponerse y coejecutar un proyecto intramundano» (46), sino que busca de modo fundamental SER, QUERER y QUERERSE. Ser es amar y amar es ser. «Si no ama —sostiene Unamuno— no es persona.» Es decir, no nace a su propia identidad, no nace como un tú, vive en el engaño, en la ficción, en la inautenticidad:

¡Cuantos años
has estado fingiendo, tú, la oculta,
... ...
Y parecías ser la criatura de los azares,
esperarte a ti misma en cada día.
... ...

(45) *Op. cit.*, p. 331.
(46) PEDRO LAÍN ENTRALGO, *op. cit.*, 337.

Pero un día en la frente,
en el pecho, en los labios,
metal ardiente, óleos, palabras encendidas
te tocaron y ahora
por fin te llamas tú.
... ...
Si acaso besá agradecidamente
... ...
a la que te ha guiado, misteriosa
potencia del amor, hasta ti misma,
para que al fin pudieses ser tu alma.

(P. 236.)

Con su entrañable, fino y absoluto amor, el poeta incita a la amada a desnudarse de todo lo que no sea esencial. Por eso hay que quitarse todo, los trajes, las señas, los retratos:

Te quiero pura, libre,
irreductible, tú.

(P. 141.)

Y es ante esa presencia desasida y totalizada, que me encuentro en el acto del amor. En el acto del amor, que dice siempre:

Yo te quiero, soy yo.

De allí en adelante toda la poesía de Salinas dice el yo-tú, dice el amor: lo menta, lo rodea, lo sugiere. Parecería una limitación, pero no hay tal. El poeta, en cuanto poeta esencial, enumera todas las cosas con su propio nombre, pero las enumera ahondando en la relación primera, es decir, en la relación constitutiva. Por eso hace que la totalidad de los niveles significativos, de índole óntica, se resuelvan en el nivel ontológico. La obra de ese amor, que se transforma en canto, es infinita, porque

al otro lado ya
de cómputos, de sinos,
entregarnos a ciegas
—¡exceso, qué penúltimo!—
a un gran fondo azaroso
que irresistiblemente
está
cantándonos a gritos
fúlgidos de futuro:
Eso no es nada, aún.
Buscaos bien, hay más.

La existencia asumida por la relación se había llamado «vida» antes. «Vida es lo que tú tocas». Pero ahora el poeta se revuelve sobre sí, y dice:

Este vivir mío no era sólo
mi vivir: era el nuestro.

El sueño, las distancias, el tiempo, todo habla de ti. Mejor dicho: tú hablas de todo. En la relación contigo se encuentran, yo las encuentro y ellas se encuentran entre sí, todas las cosas. Por eso, la *significación,* el último nivel de la palabra, tiene en el tú su punto de partida. Desde allí se hacen señas. Pero ninguno de los modos determinados en que se muestra —por más que se encuentren muy próximos a ella— es ella misma. Ella misma, en el fondo, es inefable:

Lo que eres
me distrae de lo que dices.

Es necesario observar bien: «Lo que eres». Lo que eres, para el caso de la relación, es «el que es». Y «el que es», es el ser. Pero el ser, realmente, me distrae de toda palabra que diga o que lo diga. Por eso, al poeta no le interesan, cuando ella habla, sus palabras:

estoy mirando
los labios donde nacieron.

Y cuando mira:

Yo no miro donde miras:
Yo te estoy viendo mirar.

Esa relación con la cosa misma, que por eso rechaza toda determinación, se hace poéticamente patente, con singular fuerza expresiva, en el mismo poema, al cantar esa hermosura que es el beso entre dos que se aman:

Te estoy besando más lejos.

Este «más lejos» ¿indica una determinación? Creemos que no. Indica el centro de la significación, pero ese centro está en todas partes y en ninguna.

Si pudiéramos seguir la línea de sentido aquí indicada, podríamos concluir que el centro intencional es ontológico. Pero como la intencionalidad focaliza un tú, prolongando sus líneas diríamos que, con el nombre de un tú humano, se apunta al Tú divino. Pero, nos parece, en Salinas no hay tal cosa. Afirmarlo implicaría entender a

Salinas desde fuera de Salinas mismo; hacer hablar a Salinas un lenguaje que no es el de Salinas. En el poeta lo que hay es la relación dialógica en sus tres niveles: expresión, comunicación, significación.

Por eso en el diálogo yo-tú, en el hablar que hablamos, que habla la poesía de Salinas, está la totalidad entera con sus alrededores: Recorramos el poema en que nos confiesa su anhelo de mirar la realidad, el mundo, para encontrar lo significado:

La tarde me está ofreciendo
en la palma de su mano
hecha de enero y de niebla,
vagos mundos desmedidos
de esos que yo antes soñaba,
que hoy ya no quiero.
Y cerraría los ojos
para no verlo. Si no
los cierro,
no es por lo que veo.
Por un mundo sospechado,
concreto y virgen detrás,
por lo que no puedo ver
llevo los ojos abiertos.

(Poema 36, *Seguro Azar.*)

La totalidad entera, el mundo y sus alrededores, unidos para el yo y el tú. Salinas mismo lo dice:

¿Hablamos, desde cuándo?
¿Quién empezó? No sé.
Los días, mis preguntas:
oscuras, anchas, vagas;
tus respuestas: las noches.
Juntándose una a otra
forman el mundo, el tiempo
para ti y para mí.

Hemos dicho antes que ese Tú es presencia pura. Pero la presencia pura «no debe pensarse en una sola línea», como diría Heidegger. La presencia pura intenciona también su polo dialéctico: la ausencia.

¡Qué paseo de noche
con tu ausencia a mi lado!
¡Me acompaña el sentir
que no vienes conmigo!

Pero ese tú de la presencia y de la ausencia no es todo el tú de la mujer. Salinas lo confiesa:

Se te está viendo la otra.

El tú que ahora podríamos llamar definitivo es el tú escondido, el tú absoluto, desligado de todo, menos de mí. Precisamente es el tú que me entregarás de tanto negármelo. Para sugerirlo, Salinas nos ofrece uno de sus poemas realmente fundamentales:

Entre tu verdad más honda
y yo
me pones siempre tus besos.
La presiento siempre ya,
la deseo, no la alcanzo;
cuando estoy más cerca de ella
me cierras el paso tú,
te me ofreces en los labios
y ya no voy más allá.
Triunfas. Olvido, besando,
tu secreto encastillado.
Y me truecas el afán
de seguir más hacia ti,
en deseos de que no me dejes ir
y me beses.
Ten cuidado,
te vas a vender así.
Porque un día el beso tuyo
de tan lejos, de tan hondo
te va nacer,
que lo que estás escondiendo
detrás de él
te salte todo a los labios.

Esto se completa con *Razón de Amor*, con *El Contemplado*. ¿Cuál es la razón de amor? ¿Quién es el contemplado además del bello mar, además de la amada misma como núcleo emergente de todo?

Pensar en ti esta noche
no era pensarte con mi pensamiento
yo solo, desde mí. Te iba pensando
conmigo exactamente el ancho mundo.

Porque el tú absoluto, desligado de todo menos de mí, y que sin embargo se religa y me religa con todo, es el Omega, el telos intencional que llama al poetizar de Salinas. Es el tú que me permite hablarte, pensarte, ser:

¡Cómo me dejas que te piense!

¿Me dejas pensarte? No sólo pensarte, también soñarte en la más dulce de tus entregas; al fin eres la libertad, la transparencia:

Tan convencido estoy
de tu gran transparencia en lo que vivo,
de que la luz, la lluvia, el cielo, son
formas en que te esquivas,
vaga interposición entre tú y yo,
que no estoy nunca solo...

Expresión, comunicación, significación. Pero en el centro, moviendo todo, el diálogo YO-TU, la palabra del amor, del amor humano que se vuelve amor divino, amor cósmico que reúne conmigo y contigo la totalidad del ser. Que lo reúne porque *lo hace*. Es decir, porque lo poetiza. Porque hace poesía.

ALICIA RAMO VIÑOLO
Rioja, 878
MENDOZA (Argentina)

«FACUNDO»: HETEROGENEIDAD Y PERSUASION

ANTONIO CASTRO LEAL, después de preguntarse cuál es el secreto de *Facundo,* que no ha envejecido en cien años, escribe: «Su mérito principal es, sin duda, un mérito literario... Quiero señalar simplemente que su organización, su factura, el equilibrio de sus partes, la variedad de sus registros, su armonía y su contrapunto, todo aquello, en fin, por lo que vive para el público lector, lo debe al arte literario.»

(Cuadernos Americanos, XXIII.)

Bastante se ha escrito sobre este clásico hispanoamericano del siglo XIX. Los estudios en torno a sus ideas, así como los análisis de tipo *literario,* suman ya una masa considerable (1). Quisiéramos aquí in-

(1) En cuanto a las ideas, son básicos: C. ALBERINI: *Problemas de la historia de las ideas filosóficas en la Argentina,* Facultad de Humanidades y C. de la Educación, Universidad de La Plata, 1966, pp. 52-54; R. ORGAZ: «Sarmiento y el naturalismo histórico», en *Sociología argentina,* Córdoba, 1950, pp. 267-332 (primera edición, 1940); GUERRERO: *Tres temas de filosofía argentina en las entrañas del «Facundo»,* Buenos Aires, 1945; T. HALPERÍN DONGHI: «*Facundo* y el historicismo romántico», *La Nación,* 13 marzo 1955 y 23 septiembre 1956; N. RODRÍGUEZ BUSTAMANTE: «Aspectos sociológicos y filosóficos del *Facundo*», *Revista de la Universidad,* La Plata, núm. 2, 1957, pp. 9-22; véanse además los artículos de H. J. PEREYRA, S. A. TRI y F. MÁRQUEZ MIRANDA, en *Humanidades,* La Plata, vol. XXXVII, t. III, 1961. Los estudios literarios son numerosísimos; entre los más importantes: A. CASTRO: «En torno al *Facundo* de Sarmiento», *II Congreso de Historia de América,* Buenos Aires, 1938, t. III, pp. 645-650; J. BOGLIANO: «Notas sobre el *Facundo* y su génesis», *ibídem,* III, pp. 632-637; IUORNO, F. I.: «Homero, Virgilio y el *Facundo*», *BAAL,* t. XIV, núm. 52, 1945, pp. 505-527; E. CARILLA: *Lengua y estilo en Sarmiento,* U. N. de La Plata, 1964; A. M. BARRENECHEA: «Notas al estilo de Sarmiento», *Revista Iberoamericana,* Iowa, volumen XXI, núm. 41-42, 1956, pp. 275-294; A. M. BARRENECHEA: «Las ideas de Sarmiento antes de la publicación del *Facundo*», *Filología,* V, 3, 1959, pp. 193-210; A. M. BARRENECHEA: «Función estética y significación histórica de las campañas pastoras en el *Facundo*», NRFH, XV, 1961, pp. 309-325; P. VERDEVOYE: *Domingo F. Sarmiento. Educateur et publiciste (entre 1839-1852)* París, 1964; N. SALOMON: «A propos des éléments 'costumbristas' dans le *Facundo,* de D. F. Sarmiento», *Bulletin Hispanique,* LXX, 1968, pp. 342-412; como interpretaciones totalitarias de Sarmiento no deben excluirse los trabajos de E. MARTÍNEZ ESTRADA: *Sarmiento,* 1946; *Los invariantes históricos en el «Facundo»,* 1947, y *Meditaciones sarmientinas,* Santiago de Chile, 1968. Además, su admirable estudio de la *Historia de la literatura argentina,* dirigida por R. A. ARRIETA, vol. II, 1958, pp. 371-434. Las biografías de R. ROJAS, 1945, y de A. BUNKLEY, 1952. Finalmente, H. J. BECCO: «Bibliografía de Sarmiento», *Humanidades,* La Plata, vol. XXXVII, t. II, 1961, páginas 119-144.

tentar algo diferente: una descripción de cómo avanza la obra, de cómo se estructuran dialécticamente —se imbrican y se prestan mutuo apoyo— los heterogéneos materiales que la componen y que le dan su tono peculiar. Ver cuáles son los medios de que se vale Sarmiento para componer un libro claramente romántico, tanto en la disímil reunión de elementos contradictorios como en la evidente destrucción de todo género único. Y, por fin, aclarar por qué sigue ejerciendo sobre el lector su influjo dominante y permanente.

Unas páginas airadas de Echeverría permiten ver las diferencias esenciales que lo separaban de Sarmiento y, a la vez, nos mostrarán uno de los aspectos más característicos del sanjuanino destacados peyorativamente por el autor del *Dogma*. Cuando Sarmiento pasó por Montevideo, en diciembre de 1845, conoció allí al poeta de *La cautiva*. Un mes más tarde envió a Vicente Fidel López su famosa carta sobre la ciudad sitiada, que fechó el 25 de enero de 1846. En ella describió al poeta porteño captando con intuición poderosa tanto la situación anímica como el significado profundo de la obra del desterrado (2).

Leer Echeverría este pasaje de la carta y montar en dolorida cólera fue todo uno. Así le escribe a su amigo Alberdi en junio de 1850:

> Hago muy poco caso de los elogios de Sarmiento, porque ni entiende de poesía ni de crítica literaria; pero han debido herirme sus injurias, porque soy proscripto como él y le creía mi amigo..., calificando mis escritos políticos de *lucubraciones*, y me ha declarado ex-cátedra cual otro Hipócrates, *enfermo de espíritu y cuerpo*, lo que equivale á decir que valgo como hombre y como inteligencia poco menos que nada.
>
> Este regalo de sandeces me lo hace exabrupto, sin motivo ni provocación, como el bandido descarga un tiro ó una puñalada sobre el

(2) Escribe sobre Echeverría: «Alma elevadísima por la contemplación de la naturaleza y la refracción de lo bello, libre además de todas aquellas terrenas ataduras que ligan los hombres a los hechos actuales, y que suelen ser de ordinario el camino del engrandecimiento. Echeverría no es ni soldado ni periodista; sufre moral y físicamente, y aguarda sin esperanza que encuentren las cosas un desenlace para regresar a su patria, a dar aplicación a sus bellas teorías de libertad y justicia. No entraré a examinarlas, por lo que puede ser que trasluzca usted algo en un trabajo que prepara para ver la luz pública bajo el nombre del *Dogma socialista*. El poeta vive, empero, aún al través de estas serias lucubraciones.

Echeverría es el poeta de la desesperación, el grito de la inteligencia pisoteada por los caballos de la pampa, el gemido del que, a pie y solo, se encuentra rodeado de ganados alzados que rugen y cavan la tierra en torno suyo, enseñándole sus aguzados cuernos. ¡Pobre Echeverría! Enfermo de espíritu y de cuerpo, trabajado por una imaginación de fuego, prófugo, sin asilo, y pensando donde nadie piensa: donde se obedece o se sublevan, únicas manifestaciones posibles de la voluntad. Buscando en los libros, en las constituciones, en las teorías, en los principios, la explicación del cataclismo que lo envuelve, y entre cuyos aluviones de fango quisiera alzar aún la cabeza, y decirse habitante de otro mundo y muestra de otra creación.» *Viajes, I, De Valparaíso a París*, con estudio preliminar de A. Palcos, Buenos Aires, 1955, pp. 128-129. Echeverría, en 1846, se describía a sí mismo: «Estoy flaco como un esqueleto o, más bien, espiritado.» *Obras*, V, 439.

viajero; y me lo hace del modo más inaudito y soez que se haya visto entre hombres de pluma, porque está poseído de la manía del cuento y de la anécdota, creyendo que los que forja tienen, sin duda, mucho chiste y gracia.

(J. B. ALBERDI: *Escritos póstumos*, t. XV, pp. 788-789.)

Cuando ha pasado un mes, el 9 de julio de 1850, persisten todavía en su ánimo el dolor y la ira:

¿Quién es Sarmiento para llamarme *lucubrador*? ¿Qué cosa ha escrito él que no sean cuentos y novelas, según su propia confesión? ¿Dónde está en sus obras la fuerza de raciocinio y las concepciones profundas? Yo no veo en ellas más que divagaciones fantásticas, descripciones y raudal de cháchara infecunda.

(*Op. cit.*, p. 793.)

Ha sido Raúl Orgaz quien aclaró con agudeza las razones de la reacción de Echeverría (3), pero la mirada de uno de estos hombres sobre el otro permite contemplar la sustancial diferencia que enfrentaba a ambos. Sarmiento captó con intuición profunda y comprensiva la calidad intelectual de Echeverría, que era una mente nacida para el pensar teórico. Pero el protagonista del Salón Literario alcanzó a percibir la poderosa atracción que el espectáculo concreto de la realidad ejercía sobre el cuyano. Que partía siempre del ejemplo concreto y volvía siempre a la calidez de lo vital para asirlo con fuerza de narrador. Aquí está una de las notas más características de *Facundo*. Como bien escribió Echeverría, Sarmiento parte casi siempre de la anécdota, del plano concreto e individual, y muestra una extraordinaria capacidad narrativa para contarla (y se regodea en ello, claro que sí). Lo mismo ha notado en su segunda misiva la inocultable tendencia a las descripciones que inundan muchos de los escritos de Sarmiento. El sanjuanino dominaba con ojo alerta lo menudo y anecdótico, pero siempre le servía para partir hacia el plano de las ideas generales. Y estas últimas se apoyaban en el caso concreto, ya como ejemplo, ya como punto de partida. Lo particular prueba lo general sociológico; y, en muchas ocasiones, se eleva a categoría de símbolo social, de símbolo histórico de todo un pueblo. En otras —como veremos— la anécdota o el relato son el basamento para el mito.

Esta característica sarmientina nos permitirá comprender la forma que en *Facundo* adoptan lo universal ensayístico y lo humano; ver cómo la psicología social y el ensayo antropológico-histórico se unen sin solución de continuidad a lo dramático-narrativo.

(3) ORGAZ: *Sociología argentina*, cit., pp. 405-412.

La invocación constituye una verdadera síntesis en la que se adelantan tanto los elementos de estilo como la visión del escritor (capaz de expresar en imágenes certeras su visión de lo real) y hasta las coordenadas fundamentales sobre las que se ordena el libro. Quede para otra ocasión el análisis de ese pórtico poderoso y poético que sintetiza en sus dos primeras páginas la obra toda.

1. La relación dialéctica: descripción-anécdota-antropología cultural

La primera parte del libro se titula «Aspecto físico de la República Argentina, i caracteres, hábitos e ideas que enjendra» (4). Encabezada por el texto de Head (5) sobre la extensión de las Pampas, tiene todo el aspecto de ser una descripción, y lo es. Pero el autor apenas dedica las primeras veinte líneas a este objeto; desde «El Continente americano termina al Sud...» hasta el párrafo «Al sud i al norte acéchanla los salvajes...» (pp. 25-26). Es una superficial descripción de tipo geográfico, como tantas que convierten a los siglos XVIII y XIX en las centurias de la gran geografía descriptiva. A las breves y someras observaciones anteriores sobre la enorme extensión del territorio y su falta de habitantes sucede, casi inmediatamente, la primera referencia de lo que hemos llamado la *actualización narrativa:*

> En la solitaria caravana de carretas que atraviesa pesadamente las Pampas, i que se detiene a reposar por momentos, la tripulación, reunida en torno del escaso fuego, vuelve maquinalmente la vista hácia el sud al mas lijero susurro del viento que ajita las yerbas secas, para hundir sus miradas en las tinieblas profundas de la noche, en busca de los bultos siniestros de la horda salvaje, que puede de un momento a otro sorprenderla desapercibida. Si el oido no escucha rumor alguno, si la vista no alcanza a calar el velo oscuro que cubre la callada soledad, vuelve sus miradas, para tranquilizarse del todo, a las orejas de algún caballo que está inmediato al fogón, para observar si están inmóviles i neglijentemente inclinadas hácia atrás. Entónces continúa

---

(4) Todas las citas de *Facundo* se harán sobre la «Reedición ampliada de la edición crítica y documentada que publicó la Universidad Nacional de La Plata», con prólogo y notas de Alberto Palcos, Buenos Aires, E. C. A., 1961. Y todas las remisiones de páginas se entiende que se refieren a esta edición.

(5) Como bien indicó Orgaz, *op. cit.*, pp. 277, 282 y 307, la cita no es de Head, fue tomada por Sarmiento de los *Cuadros de la Naturaleza,* de Alejandro de Humboldt (1808). Aunque el catedrático cordobés no indica la página, se trata del siguiente pasaje: «Las Pampas tienen triple superficie que los Llanos de Venezuela; es su extensión tan prodigiosa que, limitadas al Norte por bosques de palmeras, están luego casi cubiertas, en su parte meridional, de perpetuas nieves», traducción española de Bernardo Giner, Madrid, 1876, p. 13. Hay otros pasajes de la obra del geógrafo alemán que inspiraron a Sarmiento, así como Head, cuyas *Rough Notes* (2.ª ed., 1826) influyeron decisivamente en *Facundo,* asunto que trataremos en un trabajo futuro.

> la conversación interrumpida, o lleva a la boca el tasajo de carne medio sollamado de que se alimenta. Si no es la proximidad del salvaje lo que inquieta al hombre del campo, es el temor de un tigre que lo acecha, de una víbora que puede pisar (p. 26, ed. cit.).

Esta subitánea intromisión de lo cálido y azaroso de la existencia, de lo aventurero del vivir en un lugar remoto y salvaje, esta inserción de lo anecdótico y narrativo en un contexto que había comenzado como una casi científica descripción de una zona del mundo, explica los evidentes desniveles de intensidad y de intención que caracterizan el libro. El informe geográfico ha cambiado de signo: se ha actualizado en una situación de tensión y peligro. La inserción de lo humano en una situación de riesgo puebla de dramatismo un contexto hasta ese momento aparentemente neutro. Y el uso del tiempo presente acentúa esta sensación de inmediatez (un suceso que ocurre, que está ocurriendo delante de nosotros, y que es común y permanente...) a la vez que conmueve eficazmente al lector y lo convierte en testigo cercano de un hecho dramático.

A esta inesperada presencia de lo trágico (de lo folletinesco y el suspenso) sigue un tercer momento, un tercer movimiento que se apoya documental y ejemplificadamente en lo narrativo, en el hecho real traído en vilo con toda la potencia del novelista auténtico. Este tercer momento implica un muy diferente plano de observación: el de extraer de este ejemplo concreto, costumbrista, pero a la vez universal, por lo humano, una conclusión general, una observación caracterológica sobre un tipo de existencia condicionada por una naturaleza y una forma especial de vida: el de su actitud ante la muerte. Inmediatamente leemos:

> Esta inseguridad de la vida, que es habitual i permanente en las campañas, imprime, a mi parecer, en el carácter arjentino cierta resignación estoica para muerte violenta, que hace de ella uno de los percances inseparables de la vida, una manera de morir como cualquier otra; i puede quizá esplicar en parte la indiferencia con que dan i reciben la muerte, sin dejar en los que sobreviven impresiones profundas y duraderas (p. 26).

Este ritmo de descripción entrecortada con trozos dramático-narrativo-anecdóticos prevalece en casi toda la primera parte, y es el que da ese indudable y hondo sabor vital a las estampas del rastreador, del gaucho malo, del cantor de las costumbres del campesino. Y en muchos casos a la descripción seguida de una *actualización narrativa* sigue la observación de tipo general, caracterológica (antropología cultural, psicología social, psicología nacional), que de ella se desprende. Este movi-

miento dialéctico presta al libro ese tono inclasificable, sin género posible de comparación literaria, pero eficacísimo en la captación del lector. No hay, en la prosa española del siglo XIX (y en el ensayo nacional hispanoamericano de la época) nada semejante como suma a primera vista heterogénea de contenidos y de asuntos. Y eso explica por qué *Facundo* escapa a cualquier clasificación genérica: para unos, era historia; para otros, novela *(romance)*; para el mismo Sarmiento, libro sin pie ni cabeza (6). Y es que constituyó el primer intento de comprender en una síntesis totalitaria la existencia de un país hispanoamericano partiendo de su realidad geográfica, de su realidad social e histórica, y uniendo a ello fines pragmáticos inmediatos de tipo político. Esto explica la suma de contenidos: narración, anécdota, descripción geográfica, costumbrismo, historia, antropología social, panfleto político, calumnia y exageración, comprensión historicista y episodios trágicos o dramáticos, todo enmarcado en el tono violento y emotivo de la voz del autor, con una segunda parte que apela de modo muy particular al esquema biográfico.

Y el método de la *actualización narrativa*, de lo dramático humano, se ve mezclado sin solución de continuidad con lo descriptivo-costumbrista, el informe geográfico, lo sociológico, la intromisión frecuente del autor; todo esto aparece en cada capítulo, mezclado unas veces sin suficiente ilación, otras firmemente anclado en una muy exacta y ajustada relación dialéctica, donde cada parte aclara y afirma las restantes. La actualización narrativa aparece a cada momento en la obra. Así cuando se comparan las tropas de carretas que atraviesan las Pampas con las caravanas de camellos y se habla de los capataces y su poder de vida y muerte (pp. 30-31), de aquí se desprende la idea de la permanente presencia de la fuerza bruta como símbolo del poder. O al referirse a la vida pública del gaucho (p. 39), o cuando se habla de su diversión preferida, la hierra:

> El gaucho llega a la hierra al paso lento i mesurado de su mejor parejero, que detiene a distancia apartada; y para gozar mejor del espectáculo, cruza la pierna sobre el pescuezo del caballo, desarrolla

---

(6) Su autor lo llamó «libro extraño, sin pies ni cabeza, informe», p. 456 de *Facundo*, ed. citada; «especie de poema, panfleto, historia, que, habiendo pasado el objeto con que se escribió, queda vivo», *ibídem*, p. 447; «libro sin asunto... Pero ningún escritor ha caracterizado mejor que el historiador López, el carácter y fisonomía de este libro, llamándolo historia beduina», *Obras*, vol. XLVI, 1900, p. 322. VALENTÍN ALSINA, en su nota número 2 al libro, escribe: «Creo que tiene mucha poesía, si no en las ideas, al menos en los modos de locución. Usted no se propone escribir un romance ni una epopeya, sino una verdadera historia social, política y hasta militar á veces...», ed. cit. de *Facundo*, p. 349. Véase además lo que dice JUAN M. GUTIÉRREZ en p. 298, y C. DE MAZADE en p. 324 de la edición citada.

> su lazo i lo arroja sobre un toro que pasa con la velocidad del rayo a cuarenta pasos de distancia: lo ha cojido de una uña, que era lo que se proponía, i vuelve tranquilo a enrollar su cuerda (p. 40).

Obsérvese aquí también el uso del presente.

Estos cuadritos narrativos, que muchas veces sirven de consecuentes para una descripción geográfica y de base para desprender de ellos una consideración socio-política, otras cumplen el fin de ilustrar con un episodio novelesco o romanceril o folletinesco aspectos concretos de la existencia de un tipo social. Varios anticipan argumentos luego explotados por la narrativa o la gauchesca (7) y que fueron tomados por Sarmiento del fondo oral campesino.

Esta suma de anécdotas, relatos breves, cuentos, experiencias personales, que mezclan la técnica narrativa pura con el encanto del relato oral, o la arrebatadora fuerza evocativa de lo vivido por el que escribe, constituyen —sobre todo en la primera parte del libro— el trasfondo novelesco de la obra. Son las que le dan su alto contenido dramático, las que inundan el libro de una calidez humana, vital, vívida y potente inigualable en la narrativa del primer medio siglo XIX hispanoamericano. Y constituyen una de las razones más fundadas de su eficaz poder de atracción sobre el lector. Este es el modo —quebrado, inesperado, pleno de transiciones, de color y dinamismo— como avanza la obra, que no se ata a canon ni módulo alguno conocido.

En muchas ocasiones la *actualización narrativa* se cumple con el agregado del testimonio vivo del que escribe. Es, por ejemplo, el tan conocido pasaje en que Sarmiento cuenta cómo vio orar una tarde a un campesino en las soledades de las sierras de San Luis. El pasaje,

(7) En ciertos casos la narración mezcla sin problemas lo plausiblemente histórico con lo genérico; un hecho parece real por su referencia cronológica, pero su argumento era ya tradicional, y aparecerá reiterado en relatos posteriores: «En 1840, entre un grupo de gauchos i a orillas del majestuoso Paraná, estaba sentado en el suelo i con las piernas cruzadas un cantor que tenia azorado i divertido a su auditorio con la larga i animada historia de sus trabajos y aventuras. Había ya contado lo del rapto de la querida, con los trabajos que sufrió; lo de la desgracia, i la disputa que la motivó; estaba refiriendo su encuentro con la partida i las puñaladas que en su defensa dió, cuando el tropel i los gritos de los soldados le avisaron que esta vez estaba cercado. La partida, en efecto...», páginas 54-55, ed. cit. (cierra el relato contando que el cantor se tira al Paraná desde «veinte varas» de altura...). Obsérvese que Sarmiento indica que eran argumentos tradicionales, folklóricos; varios de ellos aparecen y son la médula de *Martín Fierro,* se reiteran en las novelas de E. Gutiérrez y serán comunes a la gauchesca posterior a Hernández. Es digno de notarse además el tono romanceril, con la reiteración de los asonantes precedidos del *que* narrativo: «rapto de la querida, con los trabajos que sufrió... i la disputa que la motivó... que en su defensa dió». Nadie se ha tomado el trabajo de examinar estos testimonios sarmientinos que documentan el estado de la poesía popular gauchesca de mediados del siglo XIX en nuestro país. El tono romanceril asoma en otras partes, como ésta (describe la batalla de la Tablada): «Allí fué el duro batallar, allí las repetidas cargas de caballería...», p. 152, ed. cit.

lleno de ese arrebatador encanto que nace de lo autobiográfico y que se percibe por detrás de las palabras, está destinado a probar lo que líneas antes había afirmado el autor:

> La religión sufre las consecuencias de la disolución de la sociedad; el curato es nominal, el púlpito no tiene auditorio, el sacerdote huye de la capilla solitaria, o se desmoraliza en la inacción y en la soledad; los vicios, el simonaquismo, la barbarie normal penetran en su celda... (página 37).

E inmediatamente, en la misma página, su testimonio (invirtiendo el proceso más común de partir del ejemplo narrado para desprender de él una consecuencia social):

> Yo he presenciado una escena campestre, digna de los tiempos primitivos del mundo, anteriores a la institución del sacerdocio. Hallábame en 1838 en la Sierra de San Luis, en casa de un estanciero...

En este caso, como en otros, el ejemplo posee la fuerza inimitable con que Sarmiento revivía la emoción pasada, la actualizaba ante el lector. En otros, el pronombre de primera persona se engasta en la más antigua fórmula inicial de un relato oral:

> Una vez caía yo de un camino de encrucijada... (p. 47).

Lo mismo al relatar la anécdota de Calíbar:

> Yo mismo he conocido a Calíbar, que ha ejercido... (p. 48).

A veces se apela a la fórmula *vox populi, vox Dei,* que rodea lo comunicado con el aura de lo verdadero, le presta la certidumbre imprecisa de lo expresado en palabras; se apela al fondo irracional que supone que lo dicho posee existencia verdadera por el hecho de ser expresado:

> El jeneral Rosas, *dicen,* conoce por el gusto el pasto de cada uno de las estancias del sud de Buenos Aires... (p. 50).
>
> *Dícese* que el arma que usó fue una bayoneta... (p. 87).
>
> *Cuéntase* que (Quiroga) habiéndose negado su padre a darle una suma de dinero... (p. 86).
>
> *Cuéntase* de Alcibíades, que jugando en la calle se tendía a lo largo en el pavimento para contrariar a un cochero...
>
> De Facundo *se refieren* hoi varias anécdotas, muchas de las cuales lo revelan todo entero... (ambas de p. 82).
>
> Es inagotable el repertorio de anécdotas de que está llena la memoria de los pueblos con respecto a Quiroga; sus dichos, sus espedientes, tienen un sello de orijinalidad... (p. 90).

Lo anecdótico-folletinesco se mezcla sin transición con la referencia histórica o tenida por tal. Para probar la importancia que el caballo posee en la vida del argentino narra nuevamente la famosa historia del Chacho, que ya había contado en su biografía de comienzos de 1845 (*Facundo*, p. 58).

Esta inserción jamás caprichosa de anécdotas, hechos, episodios, apólogos, dramáticos, terribles, irónicos, siempre cargados de romántica emotividad, alcanza su máxima aplicación en la segunda parte, la dedicada expresamente a la biografía de Quiroga. En la primera, esta suma de elementos narrativos cumplen casi siempre el papel de pruebas documentales, son el material que demuestra la verdad de una afirmación histórica o sociológica; en la segunda, certifican con la fuerza tremenda del *pathos* de un novelista auténtico un rasgo del carácter de Quiroga, de su ferocidad, de sus pasiones, de sus actitudes ante los valores (desprecio por los cobardes y odio a la civilización, pasión por el juego). En muchos momentos —casi siempre— persiguen conmover al lector para hacerlo partícipe de su causa. Pero a la vez entretenerlo, ganarlo ya por los razonamientos, ya por la emoción dramática; por eso Sarmiento, en su egolatría deseosa de conquistar la atención y la emoción del que lee, no duda en confesar expresamente:

> Si el lector se fastidia con estos razonamientos, contaréle crímenes espantosos... (p. 181).

Si los argumentos del observador político, del historiador y del ensayista no convencen ni entretienen, apelaré a las armas dramáticas del folletín... No es extraño por eso que la obra apareciera en su primera edición en la sección cuyo título era: «Folletín del Progreso».

2. Literatura y realidad

La segunda parte se abre, ya, con la presencia directa de lo narrativo convertido en elemento central, en realidad totalitaria que invade el campo anterior, donde lo descriptivo, lo relatado y lo ensayístico-histórico se aunaban en un todo coherente y activo. Hasta ese momento lo narrado fueron cuadros, anécdotas, cuentos que permitían deducir de ellos una generalización sociológica o cultural. En otras ejemplificaban con claridad un hecho real.

Ahora es un personaje, una figura mitificada o en vías de ser elevada a la categoría de mito la que llena el espacio. La vida de Quiroga se abre no con un momento dramático y fundamental, como había ocurrido con la biografía de Aldao, sino con una aventura que marca

al personaje de manera definitiva, le adjudica una categoría, lo inscribe en una tipología legendaria. En Aldao era el momento en que —borgiamente— el personaje descubría su destino, *su rostro eterno*. En Quiroga se trata de una aventura que congela —míticamente— su existencia en un paradigma ante los ojos de los demás. En Aldao es una tragedia que se vive dentro de sí y se exterioriza. En el riojano, un episodio peligroso que sirve de modelo para toda su existencia y que da ejemplo de la misma ante los otros.

El cuento del tigre (que equivale a la invocación trágica de la primera parte) apunta a dos planos diferentes: en un sentido apela a lo real, en el otro sume al ser verdadero evocado en el universo ficticio de lo mítico, de lo arquetípico. El relato constituye, probablemente, el mejor cuento escrito en Hispanoamérica en la primera mitad del siglo XIX. Ordenado en un riguroso esquema tradicional (planteo, nudo, desenlace) instala al lector, desde su comienzo, en una tensa y peligrosa aventura cuyo suspenso solamente es roto con las palabras finales puestas en boca del protagonista. Unas líneas le bastan al cuentista habilísimo para darnos el escenario, el personaje y el peligro que lo amenaza. Una situación dramática en marcha con un proceso de creciente y bien mantenida tensión:

> Media entre las ciudades de San Luis i San Juan un dilatado desierto, que por su falta completa de agua recibe el nombre de travesía... Las cuchilladas tan frecuentes entre nuestros gauchos habian forzado a uno de ellos a abandonar precipitadamente la ciudad de San Luis i ganar la travesía a pié... No eran por entónces solo el hambre o la sed los peligros que le aguardaban en el desierto aquel, que un tigre cebado andaba hacia un año siguiendo los rastros de los viajeros, i pasaban ya de ocho los que habian sido víctimas de su predilección por la carne humana... Cuando nuestro prófugo habia caminado cosa de seis leguas, creyó oir bramar el tigre a lo lejos, i sus fibras se estremecieron... (pp. 79-80).

El *creyó* del relato dibuja ambiguamente una semicerteza en el alma del personaje y en la del lector, metido irremediablemente en el trágico episodio. Un aire dramático domina el relato, y su clímax tiene —como su remate— toda la limpieza de un relato rectilíneo y maestro. El cuento se cierra con la rapidez del relámpago a través de las palabras famosas:

> Entonces supe lo que era tener miedo, decía el jeneral D. Juan Facundo Quiroga, contando a un grupo de oficiales este suceso (p. 81).

La última línea nos sorprende doblemente porque el suceso que parecía instalado en el universo de la ficción (y así está novelescamente narrado) nos mete de golpe en el plano de lo real, invadido, elevado

a categoría de símbolo con la fuerza de un escritor de raza. El cuento, comenzado como un relato más, impersonal y aventurero, desemboca bruscamente en lo real-histórico. Y de pronto las fronteras precisas y rigurosas están rotas: Quiroga adquiere, por un lado, la grandeza trágica del protagonista sometido a una existencia de peligros y muertes constantes. Por otra, a través de una transferencia que se juega en el inconsciente del lector, el matador de tigres, la víctima convertida ahora en vengador y verdugo, adquiere sus potencias, su ferocidad, su instinto sanguinario. El final intercambia de modo ambiguo la ficción y la realidad, y gran parte de su poder eficaz nace de este oscuro juego que mezcla —potenciándolos mutuamente— lo novelesco, lo histórico y lo mítico. Ha comenzado la creación de una figura arquetípica, desmesurada y romántica. Si unimos la invocación inicial de las cenizas ensangrentadas con el cuento del tigre (y este proceso se cumple en el recuerdo del lector común, que salta por sobre lo histórico y sociológico-descriptivo de la primera parte para retener este nuevo impacto dramático), tendremos una idea clara del poder contundente que sobre la imaginación y el inconsciente de generaciones de argentinos ha ejercido y ejerce este libro extraño y brillante.

Y como si esto fuera poco, el retrato de Quiroga que sigue inmediatamente más que la concreta y objetiva descripción de un rostro y una figura, parece dirigido a forjar en el lector un tipo, una *fisiología* precisa y específica: la del hombre primitivo, feroz, dominado por pasiones irrefrenables y en el cual lo instintivo supera ampliamente al poder de la razón, de la inteligencia. Obsérvese el uso que hace Sarmiento de ciertos adjetivos y la insistencia en algunos rasgos reiteradamente destacados:

> ... era de estatura *baja i fornida;* sus *anchas* espaldas sostenían sobre un *cuello corto* una cabeza bien formada, cubierta de *pelo espesísimo, negro y ensortijado.* Su cara un poco ovalada estaba *hundida* en medio de *un bosque de pelo,* a que correspondía una *barba* igualmente *crespa y negra,* que subía hasta los juanetes, bastante pronunciados para descubrir una voluntad firme y tenaz. Sus ojos negros, *llenos de fuego* i *sombreados por pobladas cejas,* causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos sobre quienes alguna vez llegaban a fijarse; porque Facundo *no miraba nunca de frente,* i por hábito, por arte, por deseo de hacerse siempre temible, tenía de ordinario la cabeza inclinada, i *miraba por entre las cejas,* como el Ali-Bajá de Monvoisin... Por lo demás, su fisonomía era regular, i el pálido moreno de su tez sentaba bien a las *sombras espesas en que quedaba encerrada.*
>
> La estructura de su cabeza revelaba, sin embargo, bajo esta *cubierta selvática,* la organización privilejiada de los hombres nacidos para mandar... (pp. 81-82).

Lo primero que le interesa destacar es la fuerza física, pero esa potencia muscular está instalada en un cuerpo de poca estatura, lo que le quita toda nota de elevación; de lo positivo que, como ha reiterado una creencia inconsciente a través de muchos siglos, casi siempre aparece unido a los individuos altos (con la idea de que lo alto y lo superior están arriba, y lo bajo e inferior, lo despreciable, está abajo). Ello se señala con *bajo y fornido, anchas espaldas, cuello corto.*

Como el rostro es el recinto donde se expresan las manifestaciones de la inteligencia, Sarmiento rodea las zonas más expresivas (los ojos, las mejillas, la boca) de un velo formado por uno de los elementos más fisiológicos (esto es, menos dotados de expresividad, de inteligencia, de razón), más biológicos e instintivos del cuerpo humano: el pelo. El pelo, ya en la barba, ya en las cejas, que invade todo. Y lo inhumano, lo irracional y primitivo del pelo se destaca con insistencia a través de términos conscientemente dirigidos a relacionar el personaje con la naturaleza en sus manifestaciones menos afectadas por el hombre. Así «funcionan» en el retrato fórmulas como *pelo espesísimo, negro, ensortijado;* por eso la cara aparece *hundida* en un *bosque de pelo,* los ojos están rodeados de *pobladas cejas,* y toda su faz finalmente se presenta al lector como dominada por una *cubierta selvática* (nótese la insistencia deliberada en provocar en quien lee veladas asociaciones entre el hombre retratado y lo oscuro, lo salvaje y primigenio: *selva, negro, crespo, ensortijado, espesísimo, bosque, fuego, sombrío, poblado, cubierto).*

El rostro, el recinto de la expresividad de lo humano mismo, queda *encerrado entre espesas sombras.* Y la mirada, que para el hombre expresa o puede expresar la totalidad de sus sentimientos, resta oculta en esa mata oscura de pelos. Si a esto agregamos la costumbre de no mirar jamás de frente (gesto que siempre provoca recelo y que a través de siglos se ha considerado como un rasgo de los traidores, de los mentirosos o de las personas no dignas de confianza), tendremos un cuadro completo de qué perseguía provocar Sarmiento en el lector al retratar así a Quiroga... (8).

---

(8) Sobre el sentido de lo alto y lo bajo, de ascenso y descenso, véase G. BACHELARD: *El aire y los sueños,* Méjico, F. C. E., 1958, cap. III, y *La terre et les rêveries du repos,* París, s. d., caps. I y II. Entre los materiales reunidos para el segundo volumen inconcluso de *Conflictos y armonías de las razas en América,* en el capítulo «Los caudillos», *Obras,* vol. XXXVIII, 1900, SARMIENTO evoca una imagen del riojano a través de las conversaciones que éste mantuvo con la mujer de Vélez Sarsfield: «Aquellas confidencias íntimas sobre su mala vida pasada, saliendo de aquella cara pálida, por entre la barba más negra y más tupida, invadiendo hasta sobre los pómulos y casi sepultando las orejas bajo las sombras de su cabello crespo y renegrido, eran demasiado para aterrar a una mujer tan tímida como aquélla.» La evocación es idéntica a la de *Facundo* (en esa obra se recuerdan las conversaciones del jurista con el caudillo, p. 136, edición citada).

3. El influjo de la biografía clásica

Algunos estudiosos de las ideas han indicado las fuentes de la preferencia por el esquema biográfico en Sarmiento (9). Otros han estudiado con bastante profundidad sus opiniones sobre el asunto (10). Parecería que poco queda por agregar en este aspecto. Sin embargo, hay en la forma en que Sarmiento narra y organiza ciertos aspectos de la biografía propiamente dicha de Quiroga, algo que debe señalarse porque hasta hoy no ha sido tenido en cuenta. Nos referimos al molde tradicional, plutarquiano, típico de la Antigüedad y el Renacimiento con que Sarmiento ordena y *usa* algunos datos biográficos. Sin olvidar el evidente historicismo romántico (o *naturalismo histórico*) que da sentido a la totalidad de la obra, es evidente que la concepción de la biografía en Sarmiento estuvo lastrada de consideraciones didácticas y éticas. Perteneció sobre todo al esquema clásico de la biografía política.

Como se sabe, en la historia del género pueden señalarse dos períodos bastante diferenciados. El primero va desde Plutarco hasta el siglo XVIII. El segundo se inicia con la famosa *Vida del Dr. Johnson*, de Boswell (1791). En el primero el interés del biógrafo, ya se tratase de las biografías literarias, ya de las biografías políticas, cuyo ejemplo más alto fueron las *Vidas paralelas*, estuvo dirigido a *lo típico* y se sobrepuso siempre a lo individual concreto. Aun durante el Renacimiento (que deja de lado la esquemática diferenciación entre lo bueno y lo malo, tan repetida durante la Antigüedad) persistió con fuerza extraordinaria especialmente entre los humanistas la concepción de que los datos de una vida estaban ordenados y dirigidos en una dirección específica, que era la suma de los resultados de cada existencia. Los elementos anecdóticos, los episodios de la niñez y la adolescencia, por ejemplo, eran siempre paradigmáticos, tendían a una dirección cristalizada que ignoraba los pasos en falso, las enormes diferencias entre el programa consciente de una vida, las caídas y errores y los resultados finales de la misma. Se desconocieron los datos específicos que hacen de cada vida una existencia irrepetible y única, que ha encontrado en sí y desde sí misma, oscuramente, las formas que la ordenan y que le dan sentido. En las biografías renacentistas y aun en numerosas de la

---

(9) Orgaz dice que su concepción de la importancia de los grandes hombres en la sociedad se inspira en Cousin y Guizot, *op. cit.*, pp. 289-295; Guerrero apunta el influjo de Vico, *op. cit.*, pp. 38-39.

(10) A. M. Barrenechea, art. cit., *Filología*, V, pp. 197-202; P. Verdevoye: «De la biographie», *op. cit.*, pp. 450-471, constituye la exposición analítica más completa de sus ideas sobre el tema. Para la biografía consúltese el artículo correspondiente en la *Enciclopedia Treccani;* H. Nicholson: *The Development of English Biography*, 1927; G. Misch: *Geschichte der Autobiographie*, 1907 y 1926, hay trad. inglesa.

Ilustración, una rígida unidad de dirección se sobrepone a los menudos datos comprensivos de cada existencia y lo importante es siempre el resultado más que la individualidad existencial e irrepetible. Lo político, lo ético, lo modélico (para el mal o para el bien) excluyen el examen desinteresado y comprensivo, preocupado por esta vida, por este hombre particular y específico.

Para decirlo en pocas palabras la biografía de Quiroga que intenta Sarmiento no persigue la comprensión íntima, individual, única de una personalidad en su desenvolvimiento total. Lo político-circunstancial, el panfleto, el análisis socio-histórico se sobreponen desmesuradamente a esa biografía ideal. Reconocemos que Sarmiento persiguió otra cosa; pero lo que nos interesa destacar aquí *es toda la enorme carga de elementos tomados de la biografía clásica* que pesa en el retrato intentado por nuestro escritor.

Veamos en primer lugar las referencias concretas confesadas por el mismo autor. Sarmiento leyó a Plutarco (11); mientras componía *Facundo* estaba preparando un examen de latín leyendo la *Guerra de Jugurta,* de Salustio (12); en algunos pasajes de *Facundo* se deslizan a vuela pluma recuerdos plutarquianos (13); textos suyos muestran su

(11) Ya en 1841 menciona a Plutarco. «De la educación de la mujer», *Obras,* IV, 1886, p. 236. Un año más tarde se refiere a su influencia en las vidas de grandes hombres, I, p. 179. Plutarco aparece mencionado ¡16 veces! en el Indice de sus *Obras* y en varias ocasiones citado de manera directa (XXI, 92; XXIX, 73; también lo califica de gran artista además de educador, XXI, 92).

(12) *Obras,* XLVI, p. 322; «El (López) vio escribir el Facundo sin archivo en país extranjero, al tiempo que rendía exámenes de latín escaso en *De Bello Jugurthae,* de SALUSTIO; y ya sabemos la indeleble y eterna asociación de ideas... Es el Facundo, el Jugurta argentino...» Es interesante destacar que, a pesar de la afirmación de VERDEVOYE: «... on peut tout au plus conjecturer que Sarmiento a songé à Jugurtha quand il a écrit son livre. Il n'en a rien laissé transpirer», página 451, *op. cit.,* BOGLIANO ha probado la presencia de ciertos rasgos arcaizantes en el estilo de *Facundo,* originados en la traducción castellana que Sarmiento empleó, art. cit. en nota 1, pp. 632-634. Sarmiento menciona a Salustio en varias partes de sus *Obras:* IV, 149; XXX, 107; XXXVII, 150; XLVI, 322, y XLIX, 107.

(13) Al hablar de la infancia y juventud de Quiroga, ed. cit., p. 82, escribe: «Cuéntase de Alcibíades que, jugando en la calle se tendia a lo largo en el pavimento para contrariar a un cochero que le prevenia que se quitase del paso a fin de no atropellarlo...», pasaje inspirado casi textualmente en la vida de Alcibíades del biógrafo griego, cap. II. En p. 173, refiriéndose al encuentro y acuerdo entre Facundo, López y Rosas: «Los clásicos los habrian comparado con los triunviros Lépido, Marco Antonio y Octavio, que se reparten el imperio; i la comparacion seria exacta hasta en la vileza y crueldad del Octavio argentino», episodio que remite a los capítulos XIX y XLVI de las vidas de Antonio y de Cicerón, respectivamente. En el primer pasaje plutarquiano citado, se califican los acuerdos entre los tres como: «Lo cierto es que no puede verse una cosa más atroz y cruel que estos cambios», *Biógrafos griegos,* traducción de A. Sanz Romanillos, Madrid, 1964, p. 973. En p. 176: «Facundo toma el camino de Mendoza, llega, ve y vence», alusión al episodio de la vida de César, cap. L. Una reminiscencia también inspirada en Plutarco se encuentra en sus consideraciones sobre la entrega de la suma del poder a Rosas, pp. 101-103, que recuerdan el cap. LVII

interés por el valor didáctico y social de la biografía clásica y del género biográfico (14).

Toda una parte de *Facundo* nos muestra que Sarmiento apela a una técnica típica de la biografía clásica y renacentista: el descubrir en anécdotas y episodios de la niñez y la adolescencia rasgos de carácter que definen ya, por adelantado, al malvado y feroz personaje de la madurez. Ninguno de esos episodios se aparta de la rectilínea dirección en que los coloca e interpreta el biógrafo. Y es natural que así sea, porque el método continúa una milenaria tradición típica de la biografía clásica que acuñó *modelos biográficos,* cuyo origen es mítico y que se reiteran de tal manera que forjaron en el inconsciente colectivo esquemas predeterminados mantenidos en Occidente a través de los siglos con una asombrosa persistencia (15).

La segunda parte de *Facundo* comienza con el cuento del tigre, seguido inmediatamente del retrato que hemos analizado. El lector está listo y psicológicamente *preparado* a aceptar un carácter específico: se le ha dado el símbolo vital del personaje («Tigre de los Llanos») y se le ha entregado una figura que se corresponde con ese ambiente. Ahora espera la biografía, los datos concretos que certificarán sin excepciones el resultado conocido de antemano. Los episodios del apartado «Infancia y juventud» van siempre acompañados de los comentarios del biógrafo, que no hacen sino reforzar el proceso que hemos denominado de la biografía clásica. Sarmiento lo dice diáfanamente:

---

de la biografía de César. Parece haber recuerdos también de textos de Suetonio... I. IUORNO señaló influjos de Homero y de Virgilio en más de un rasgo de las biografías sarmientinas, art. cit. en la nota 1.

(14) Además de los citados, entre los que se cuenta su conocido artículo «De las biografías», de 1842, *Obras*, I, 178-180, cuidadosamente analizado por Verdevoye, este pasaje de *Recuerdos de provincia* reitera su visión didáctica y moralista de la tarea biográfica: «Gusto, a más de esto, de la biografía. Es la tela más adecuada para estampar las buenas ideas; ejerce el que la escribe una especie de judicatura, castigando el vicio triunfante, alentando la virtud oscurecida. Hay en ella algo de las bellas artes, que de un trozo de mármol bruto puede legar a la posteridad una estatua», *Obras*, III, 41. Consúltese además *Obras*, VI, 2; VI, 355; XXVII, 35; XXIX, 73, etc.

(15) ERNST KRIS: *Psicoanálisis y arte*, Buenos Aires, 1955, p. 79: «El problema general que examinaremos pertenece a la posición que los biógrafos han asignado a la juventud del protagonista. Hay que distinguir dos puntos de vista. El primero considera a la juventud del héroe como la prehistoria de su vida. Esta concepción de la juventud, que es la nuestra, se desarrolló gradualmente. Desde el siglo XVIII en adelante se la puede encontrar en círculos cada vez más amplios, habiendo cobrado impulso bajo la influencia del psicoanálisis. El segundo punto de vista se refiere a las experiencias y consecuciones del joven protagonista, no como parte de su historia, sino como premonición de su futuro carácter. Tal concepción es la más antigua y más difundida; arraiga en el pensamiento mítico de la humanidad y se extiende, ininterrumpidamente, hasta la época actual.» Véase el interesante apartado «Estudio psicológico del papel de la tradición en las antiguas biografías», pp. 75-96 del libro de Kris.

Cuando un hombre llega a ocupar las cien trompetas de la fama con el ruido de sus hechos, la curiosidad o el espíritu de investigación van hasta rastrear la insignificante vida del niño para anudarla a la biografía del héroe; i no pocas veces entre fábulas inventadas por la adulación se encuentran en jérmen en ella los rasgos característicos del personaje histórico...; se refieren hoi varias anécdotas, muchas de las cuales lo revelan todo entero... (pp. 82-83).

Cuenta luego hechos concretos del niño que muestran su tendencia huraña y antisocial, su actitud dominante frente a los compañeros de escuela, su debilidad por golpearlos y mandarlos; después relata el tremendo episodio de cuando Facundo da una feroz bofetada a su maestro (pp. 82-83). Inmediatamente el comentario del biógrafo, que se apresura a explicar a los lectores la conclusión obligada:

¿No es ya el caudillo que va a desafiar más tarde a la sociedad entera? (p. 83).

A los once años entonces, el futuro caudillo abofetea a su maestro. A los quince ya está dominado por la pasión del juego; adolescente, es imperioso, sombrío, selvático (calificativos usados por Sarmiento). Antes de los veinte balea en una discusión por juego a «un Jorge Peña, el primer reguero de sangre que debía entrar en el ancho torrente que ha dejado marcado su paso por la tierra» (p. 83). A fines de la adolescencia —así da a entender el biógrafo— Quiroga ha dado una feroz puñalada a un juez, Toledo, sin motivo aparente (p. 84); después puso fuego al rancho en que vivían sus padres o, en el mejor de los casos, para vengarse del padre, que lo mandó prender por la policía; «cayendo de improviso sobre él, le dio una bofetada, diciéndole: ¿Usted me ha mandado prender? ¡Tome! ¡Mándeme prender ahora!» (página 86). Estos dos episodios, que atentan contra lo más sagrado del orden familiar, aparecen documentados con testigos en nota de la página 91.

La utilización muy particular de ciertos episodios por el cuyano en su obra ha sido explícitamente indicada por él mismo:

Aquí termina la vida privada de Quiroga, de la que he omitido una larga serie de hechos que solo pintan el mal carácter, la mala educación i los malos instintos feroces i sanguinarios de que estaba dotado. Solo he hecho uso de aquellos que esplican el carácter de la lucha, de aquellos que entran en proporciones distintas, pero formados de elementos análogos, en el tipo de los caudillos de las campañas que han logrado al fin sofocar la civilizacion de las ciudades... (p. 88).

Silenciamos numerosos otros textos donde reaparece esta tendencia característica de la biografía clásica. Lo que nos interesaba era acotar

con claridad la persistencia de ese esquema en el parcialísimo y unilateral retrato del carácter de Quiroga. Esa personalidad queda así congelada en su maldad natural y manifestada desde la niñez...

4. La presencia del polemista en su situación existencial

Uno de los aspectos más altamente dramáticos del libro está dado por la presencia permanente del autor, ese Sarmiento que está librando combates durísimos en varios frentes: *a)* el de su difícil situación en Chile, a la que su condición de argentino y su carácter a veces innecesariamente agresivo ha puesto en varias polémicas periodísticas y hasta en juicios policiales; *b)* la llegada de la embajada de García, que Rosas ha enviado a Chile para silenciar las voces unitarias opositoras, la primera de las cuales es la suya y que parece amenazada por un pedido de extradición del Gobierno argentino; *c)* la dramática situación económica y social del sanjuanino, quien solamente posee su pluma para luchar en una causa en la que le va la vida y el futuro todo; *d)* su compleja situación íntima, enamorado de una mujer casada con un hombre anciano, y con quien vive un romance, del cual nace Dominguito.

Si a esta conflictiva y terrible situación personal sumamos su carácter afirmativo y ególatra, su voluntad férrea, su emotividad desbordada y siempre al límite de las lágrimas, del insulto, de la pasión, podremos entender por qué uno de los aspectos más ricos de su obra, uno de los motores más eficaces de su carga humana, de su contagiosa vitalidad y riqueza de registros psíquicos es el autor mismo.

En muchos pasajes de *Facundo* asoma Sarmiento con su carga personal de odios y amores. Unas veces es el testigo que apela a la primera persona testimonial para narrar episodios por él mismo conocidos. En otras se mete directamente dentro del escenario, habla a su público cara a cara, lo estremece, declarándole sin embozos la desesperación con que vive esos años cruciales. Al comienzo de libro el hombre político Sarmiento clama con lágrimas y furia la desigual batalla en que está empeñado y en la que lleva la peor parte; su patetismo desmesurado estalla como un volcán:

> ¿No habéis oído la palabra salvaje que anda revoloteando sobre nuestras cabezas? De eso se trata, de ser o no ser salvajes. ¿Rosas, segun esto, no es un hecho aislado, una aberración, una monstruosidad? ¿Es, por el contrario, una manifestación social, es una fórmula de una manera de ser de un pueblo? ¿Para qué os obstináis en combatirlo, pues, si es fatal, forzoso, natural i lógico? ¡Dios mío! ¡Para qué lo

combatís!... ¿Acaso porque la empresa es árdua, es por eso absurda? ¿Acaso porque el mal principio triunfa, se le ha de abandonar resignadamente el terreno? ¿Acaso la civilización i la libertad son débiles hoi en el mundo porque la Italia jima bajo el peso de todos los despotismos, porque la Polonia ande errante sobre la tierra mendigando un poco de pan i un poco de libertad? ¡Por qué lo combatís!... ¿Acaso no estamos vivos los que después de tantos desastres sobrevivimos aun, o hemos perdido nuestra conciencia de lo justo y del porvenir de la Patria porque hemos perdido algunas batallas? ¡Qué! ¿se quedan también las ideas entre los despojos de los combates? ¿Somos dueños de hacer otra cosa que lo que hacemos, ni mas ni ménos, como Rosas no puede dejar de ser lo que es? ¿No hai nada de providencial en estas luchas con los pueblos? ¿Concedióse jamás el triunfo a quien no sabe perseverar?...

¡Oh! Este porvenir no se renuncia así no mas; no se renuncia porque un ejército de 20.000 hombres guarde la entrada de la patria... No se renuncia porque la fortuna haya favorecido a un tirano durante largos y pesados años: la fortuna es ciega, i un dia que no acierte a encontrar a su favorito entre el humo denso i la polvareda sofocante de los combates, ¡adios tirano, adios tirania! No se renuncia porque todas las brutales e ignorantes tradiciones coloniales hayan podido mas en un momento de estravío en el ánimo de las masas inespertas... No se renuncia porque en un pueblo haya millares de hombres candorosos que toman el bien por el mal... No se renuncia porque los demas pueblos americanos no puedan prestarnos su ayuda... ¡No, no se renuncia a un porvenir tan inmenso, a una mision tan elevada, por ese cúmulo de contradicciones i dificultades; las dificultades se vencen, las contradicciones se acaban a fuerza de contradecirlas! (pp. 13-15).

Y es cerca del final del libro donde asoma otra vez una llama unamuniana de desesperación impotente; es el grito de un hombre que ha agotado los argumentos para demostrar la razón de una lucha en la que juega su existencia toda. Un sollozo de soldado herido que se resiste a entregarse porque está convencido de los motivos que lo impelen, aunque el triunfo sea esquivo y parezca estar en manos de sus enemigos; habla de los esfuerzos desesperados que maestros y maestras hacen en Buenos Aires para mantener funcionando las escuelas:

La Sociedad de Beneficencia recorre secretamente las casas en busca de suscriciones, improvisa recursos para mantener a las heróicas maestras, que, con tal que no se mueran de hambre, han jurado no cerrar sus puertas; i el 25 de mayo presentan sus millares de alumnos todos los años, vestidas de blanco, a mostrar su aprovechamiento en los exámenes públicos... ¡Ah! ¡Corazones de piedra! ¡¡¡Nos preguntaréis todavía por qué combatimos!!! (p. 252).

La emoción desbordada de este Sarmiento ciclotímico e hipersensible tiñe muchos otros pasajes de la obra. Un ejemplo excepcional de

estos desbordes lo constituye el relato de la historia de Severa Villafañe. El cuadro que el autor pinta alcanza un grado tan alto de dramatismo, que él mismo se mete en la escena, ¡como si, reclamando justicia para la pobre y débil mujer, pudiera ayudarla en su desventura!... Ha sido tal la tensión del relato, que logra ganar al mismo que la está creando con su pluma:

> La Severa resiste años enteros. Una vez escapa de ser envenenada por su Tigre en una pasa de higos; *otra, el mismo* Quiroga, despechado, *toma opio* para quitarse la vida. Un dia se escapaba de las manos de los asistentes del general, que van a estenderla de pie i manos en una muralla para alarmar su pudor; otro, Quiroga la sorprende en el patio de su casa, la agarra de un brazo, la baña en sangre a bofetadas, la arroja por tierra i con el tacón de la bota le quiebra la cabeza. ¡Dios mio! ¿No hay quien favorezca a esta pobre niña? ¿No tiene parientes, *no tiene amigos*...? (pp. 162-163) (16).

Conclusión

Hemos mostrado, aunque brevemente, cómo funcionan y se apoyan en la obra sus muy distintos y disímiles materiales. Lo narrativo dramático, que siempre aparece instalado en el hábitat natural y geográfico de donde toma sentido. La observación sociológica o cultural que se extrae del ejemplo o la anécdota. Entre el cuadrito descriptivo-costumbrista, el episodio real o tradicional, la anécdota biográfica y la interpretación que sigue o se anticipa se establece un juego dinámico de permanente tensión interpretativa.

Casi siempre los conceptos generales se apoyan en lo concreto-real con una fuerza didáctica y un poder de persuasión que mucho debe a la mejor retórica.

Estos elementos, a primera vista, imposibles de encajar en una misma obra: la descripción geográfica, la actualización narrativa, los conceptos sociológicos, los elementales datos históricos (que cumplen una función ubicatoria semejante a la de los datos geográficos y que en otras ocasiones funcionan como documentos probatorios para extraer lo simbólico o lo universal nacional), todo esto explica la heterogeneidad del libro y la imposibilidad de calificarlo con un solo denominador genérico. Esos muy variados aspectos están allí por una necesidad nacida de su misma naturaleza. Sarmiento perseguía algo novísimo en

---

(16) Otros pasajes de la presencia activa y desbordante del autor: p. 196, 201; en 269, ¡le habla directamente a Rosas, como si lo tuviera al frente...! La emotividad sarmientina —tan conocida— se expresa además sin ambages: «Yo soy muy propenso a llorar», p. 38.

la historia de las ideas hispanoamericanas: la comprensión totalitaria de una realidad nacional concreta.

Se ha intentado además señalar algunos de los instrumentos que explican el poder de atracción que ejerce la obra sobre el lector. Sarmiento apela a cada instante a lo más jugoso y cálido de la vida y lo expresa con la habilidad y el talento del novelista de raza. Unas veces apela a las armas del orador (ejemplo, la invocación taumatúrgica inicial); otras, a las del relator tradicional; otras, a las del folletinista. Y los pasajes menos atractivos están dinamizados por la presencia actuante y nerviosa del autor, que tiñe con el dramatismo de esos años todas sus páginas... Finalmente, Sarmiento empleó con habilidad los recursos más atractivos y antiguos de la técnica biográfica clásica.

¿Qué trae el libro además para el lector actual? Fuera de todo lo que hemos indicado como eficaz en la estructura de la obra y de su contenido, hay un hecho que hace permanente y obligada su lectura. Es una circunstancia externa, que no fue prevista por el optimismo histórico sarmientino: en 1970 muchos países hispanoamericanos, comenzando por el nuestro, no han sabido alcanzar las metas que el mismo sanjuanino proponía para nuestro desarrollo demográfico e industrial. Y, esto es más trágico, tampoco han logrado establecer un régimen político democrático y estable que asegure los derechos de todos a una vida más digna, más libre, más rica y más justa. Como en 1845, nuestros países siguen proponiendo a pensadores, políticos y sociólogos el enigma de «esplicarnos la vida secreta i las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo...» (*Facundo*, ed. cit., p. 9).

RODOLFO A. BORELLO
Colón, 1115. Godoy Cruz
MENDOZA (Argentina)

SUPERVIVENCIA DE LA LITERATURA

Está de moda ya la cuestión en torno a la *supervivencia* de la literatura. Se plantea, en otras palabras, el problema de si es posible todavía o no la creación literaria. Hasta tal punto, que la revista *La Nouvelle Revue Française* dedicaba al tema, hace no mucho, un amplio volumen, cuya lectura está cargada de significaciones e interrogantes. La pregunta tiene viejos antecedentes, cuyo examen constituye de por sí todo un balance.

En casi 300 páginas apretadas, la revista parisiense logra ofrecernos este necesario balance. Tres son las direcciones en las cuales se mueven sus autores: la tradición viviente, nuevos modos de descifrar el mundo y ambivalencia de los efectos. Colaboradores de primera mano, veintidós en total, encabezados por Marcel Arland, participan en esta difícil tarea. «Un confuso terror se ha instalado en las letras», nos dice Marcel Arland en la presentación del volumen. Su actitud personal es, en definitiva, optimista, ya que proclama, en nombre propio y en el de sus colaboradores, «la fe en el destino de la escritura y del arte». Para ello se remonta a la crisis que desde hace algunas generaciones domina en el terreno de la conciencia de la literatura. Se refiere más concretamente al malestar de una larga época, del cual la revista, por su misma pluma, tomaba conciencia ya en 1924, en pleno auge de la revolución surrealista.

Al festín crítico de la literatura se presenta hoy algo más que la crítica literaria. Allí están la lingüística, el psicoanálisis, la sociología, la antropología estructural, la filosofía. Tanto más por cuanto la *nueva crítica* expresa más profundamente la situación de crisis que el *nuevo teatro* o el *nouveau roman*. Serge Doubrovsky concentra los elementos esenciales de esta crisis en la radicalización de la crítica misma. La crítica literaria refleja hoy la culminación de su estallido ideológico. Un fenómeno que inicia ya su curso en pleno siglo XIX. En efecto, las ideas críticas de Barbey d'Aubervilly «en torno a una crítica personal, irreverente e indiscreta» anticipan a Sartre, y las de Renan, en torno a la crítica «como fenómeno objetivo», suenan a análisis estructural.

Pero decíamos que el hecho característico lo constituye la invasión en los dominios de la literatura y la crítica literaria de preocupaciones de diversa índole. Primero se asiste en las décadas del cuarenta y cincuenta al impacto de la filosofía en la crítica literaria. Luego se produce otro fenómeno: el drama del estallido de la cultura, abierto, como decía Bachelard, por los acontecimientos de la ciencia moderna. El psicoanálisis invade la literatura. La escritura como clave, anticipada por Freud, abre la vía al estructuralismo, que desde la lingüística se extiende, ora como un pulpo, ora como modelo ideal, a todo el saber, la hermenéutica y la creación.

Estamos en pleno auge del antihumanismo. Elaborar fuera de la conciencia del hombre. Lo que significa crear, según la fórmula, al parecer también estructuralista *ante litteram,* de Valéry, «un bosque de conexiones y correspondencias» de formas conquistadas.

☆

Nunca se produce una búsqueda más febril de los precursores que en los períodos revolucionarios. Ellos aparecen como una justificación que la conciencia necesita para los cambios, como soporte inmediato de las mutaciones mismas. Los movimientos literarios son acaso los que menos se evaden de este proceso ineludible. Así se explica la carrera del marqués de Sade en las últimas décadas, su enorme influjo en la literatura contemporánea.

En los dominios del surrealismo, los problemas se complican aún más. Se operan retornos y retrocesos continuos. Los precursores resultan en muchos aspectos más radicalizados que los elementos que definen la corriente. La apelación a viejos esquemas, fórmulas y dogmas no son a veces simples ecos, sino manifestaciones epigónicas de unas formas de creación que no encuentran fácilmente sus nuevos caminos. Críticos informados han logrado descubrir algunas de las *venas* inspiradoras del teatro de Ionesco en la prosa de uno de los auténticos padres del surrealismo, el rumano Urmuz. Ionesco mismo se ha encargado de explicar a sus lectores su admiración por esta curiosa figura de la creación de vanguardia. En un estudio publicado en el número de enero-febrero de 1965 de la revista *Lettres Nouvelles,* Ionesco presenta al público francés a este originalísimo antecesor suyo y traduce él mismo dos textos célebres de Urmuz: *Ismal y Turnavitu* y *Después de la tormenta.* Con anterioridad el poeta Ilarie Voronca había pronunciado en la Sorbona una conferencia sobre Urmuz y había presentado la traducción del texto urmuziano *Salida para el extranjero.* En 1939 la revista *Sturm,* de Berlín, había publicado traducciones de Urmuz, rea-

lizadas por Leopold Kosch. Otros textos iban a ser publicados por la revista inglesa *Adam, International Review* en 1967.

Datos concretos sobre la obra y la difusión de este curioso anticipador de las corrientes de vanguardia nos brinda el excelente ensayista Nicolae Balota en el volumen *Urmuz* (Cluj, 1970). Balota es un cultivador del ensayo crítico, literario y filosófico, de vasta cultura y de firme penetración intelectual. Su libro sobre *Urmuz* es un modelo en la materia. Este precursor de lo absurdo en la literatura, nacido en 1883 y muerto en 1923, es un contemporáneo de Jarry. Como Jarry, y en una línea de mayor perspectiva, como Stendhal, su influjo se produce a larga distancia. Antes del dadaísmo, el surrealismo y el expresionismo, sus novelas encierran la totalidad de las fórmulas que definen estas corrientes literarias. Descubierto por los vanguardistas rumanos de los años 1930, sus personajes, su técnica, se universalizan. Ionesco ve en él un Kafla «más mecánico y más grotesco». Con Kafla, Jarry y Lewis Carroll lo compara Nicolás Balota.

Un solitario y un aislado en su propio tiempo y mundo, admirado por muy pocos iniciados, que se alimentarán luego de sus anticipaciones, resurge medio siglo después. Su presencia anima toda una creación literaria; su fantasma grotesco se proyecta sobre nuevas realidades. La literatura de lo absurdo refleja así lo absurdo de la literatura y del destino de sus más singulares protagonistas.

John Dos Passos, el grande, entrañable escritor norteamericano, ha muerto. Hace años su delicada salud lo mantenía alejado del esfuerzo creador. Pero muy cerca, acaso más cerca que nunca, de sus admiradores y amigos. Porque eran muchos, enorme multitud unida en la fidelidad al maestro de las letras norteamericanas del siglo XX, los admiradores de John Dos Passos.

A mediados de julio pasado nos enviaba uno de sus bellos, sobrios y profundos mensajes, aceptando ser socio de honor de la Sociedad Internacional de Estudios Humanísticos, de Roma, que el autor de estas líneas preside. Meses antes —concretamente, el 31 de enero de este año— me escribía desde Baltimore: «Le agradezco mucho el *Erasmo*. Para mí Erasmo siempre ha sido la figura más simpática de toda la época de la Reforma. En este momento triste y feo necesitamos hablar y escribir de Erasmo para darnos ánimo para la lucha. La lucha siempre igual contra la malevolencia y el *parti pris*. Muchas gracias. Fraternalmente, John Dos Passos.»

Para quien ahora evoca la figura imborrable del escritor, al hombre de un nobleza espiritual y de una cultura sin par, al novelista america-

no que nos ha dejado el documento más completo sobre la epopeya americana del siglo xx, con sus grandezas y sus contradicciones trágicas, todo un mundo de imágenes que adquieren inevitablemente un carácter personal, se agolpan en tropel. Las lejanas lecturas, cuya alucinante impresión, síntesis ideal de talento literario, de técnica novelística absolutamente nueva, de humanidad ferviente, se hace actualidad viva. Vuelven con una fuerza jamás desmentida la trilogía «USA-Manhattan-Transfer», compañía de fuerte impacto de la adolescencia en formación. Nunca el encuentro con la literatura pudo ser más vivo, más real, más decisivo en mi propia formación desde el encuentro, que se convierte ya en lejano encuentro, con las novelas de John Dos Passos, sus libros de viaje, sus páginas sobre América, sobre España, sobre Europa. Pasaron los años y llegó la hora de los contactos personales. Los *Encuentros romanos de la cultura* constituyeron el marco. El discurso inaugural de John Dos Passos fue toda una doctrina. Doctrina actual aún, de análisis irreprochable de la crisis de Occidente, pero también doctrina de la esperanza en un mundo que nace. En las largas reuniones y en las conversaciones de Roma, a todos se nos reveló un John Dos Passos, que completaba admirablemente la imagen que de él teníamos todos, como creador de genio, como auténtico renovador de la gran novela de Occidente y de la técnica literaria anglosajona.

Los años siguieron; los contactos, las cartas cruzadas, la amistad adquirieron la firmeza, que se convierte ahora en el dolor fuerte, sostenido, sereno, por el gran desaparecido. Porque así debe ser el dolor por este gran escritor, por esta gran figura humana que se nos ha ido. Fuerte, sereno, alto y noble como era su estatura física y moral. Adiós a John Dos Passos, maestro sin otro igual de la prosa y la espiritualidad americana. Con él la gran literatura norteamericana pierde a uno de sus últimos grandes. Tras su alta figura nos queda sólo la sombra de Ezra Pound, espectro alucinante de una creación que casi se espanta ante sí misma.



La concepción laberíntica de la novela se ha instalado definitivamente en la literatura. Ya no se trata de una simple experiencia. Hace años que ésta es la realidad auténtica, la gran aportación del *Nouveau roman*. La experiencia está allí; nadie podrá negar su originalidad ni el hecho de que una larga etapa de una creación estética, hecha de esfuerzo y de autenticidad, se alimente de esta realidad. En sus orígenes estaba el psicoanálisis; pero ahora otros elementos se han hecho carne y han constituido un estilo con sus peculiaridades definitivas.

En este terreno conviene buscar lo que haya de más original en el balance anual de cada otoño literario. Allí están para demostrarlo las últimas novelas de Lawrence Durrell y de Alain Robbe-Grillet. *Nunquam* y *Proyecto para una revolución en Nueva York.* Acabamos de consumar su lectura paralela. Conviene, en efecto, que su lectura y su meditación sean paralelas. Con ello está plenamente comprobado que la novela es hoy otra cosa. Algo que posee su contenido, su técnica, su estilo. La crítica había visto hace años en ambos autores, y sobre todo en Durrell, un tiempo novelesco que se había convertido en laberinto. La famosa *Labyrinth Erlebniss* del psicoanálisis, en su despliegue épico más completo. Pero la fórmula es más que todo esto, como lo era ya más de por sí, en Joyce. La plenitud del laberinto-mosaico que Durrell había conseguido en el *Cuarteto de Alejandría* tuvo su continuación en *Nunc* y tiene ahora su despliegue de una nueva riqueza barroca en *Nunquam.* La nueva sexualidad de la sociedad contemporánea está tratada aquí como una tara incontestable, cuyas consecuencias son graves. La inteligencia psíquica del hombre está disminuyendo de manera inquietante. Cuando Félix Charlock, hombre «sano de espíritu y de cuerpo», cuenta la caída a través de un espacio laberíntico, para estrellarse contra el suelo, de Julián y de Jolantha, comprobamos que la caída del hombre contemporáneo está allí. Así lo proclama Durrell, que esta vez se reclama de Freud y Spengler, colocando «una tapadera a una caja sin paredes laterales».

En el centro de la novela actual, está de hecho una patética busca de la verdad. Complicada, fragmentada, búsqueda que en Robbe-Grillet recobra las formas de unas imágenes de Epinal cinematográficas y fantasmales. Esta vez la visión onírica domina. La *Revolución en Nueva York* es una pesadilla sexual, poblada de asesinos, persecuciones en el metro, terror, violaciones, sangre, asesinatos. Todo proyectado en una visión abismal gratuita. El *homo ludens* en un paisaje glaciar de ciudad devastada y de perfiles sin vida. Todo es un juego. La revolución misma es un juego. También la técnica de Robbe-Grillet es la del laberinto. Sueño, espejos mágicos, desdoblamientos refuerzan todo, pero sin que esta vez Ariadna ofrezca hilo alguno a Teseo. En un marco laberíntico, el doctor Morgan, personaje de la novela, proclama su doctrina revolucionaria: «El crimen es indispensable. Violación, asesinatos, incendios son los tres actos metafóricos que liberan a los negros, los proletarios en andrajos y los trabajadores intelectuales de su esclavitud y a los burgueses de sus complejos sexuales.» Pero el juego se evade de la realidad. En vez de dejarse sitiar por la ciudad monstruosa, el autor la envuelve en su juego discontinuo, plural, aleatorio.

Estamos en 1945. Los rusos han llegado a Koenigsberg. La ciudad de Kant está reducida a cenizas. José Stalin está en la cúspide de su gloria. En este momento, al capitán de artillería Alejandro Solyenitzin se le declara bajo arresto en el despacho de su propio general comandante, el cual apenas dispone de un momento para estrecharle la mano. Desde entonces empieza la aventura espiritual más grande del más grande escritor de la Rusia actual. ¿Qué había sucedido? El joven oficial había aludido en algunas cartas personales, sin nombrarlo, en términos poco elogiosos, al nuevo tirano. Entre otras cosas, no perdonaba a Stalin los errores de gramática.

Para el escritor ruso, capaz de combinar el rigor de la cibernética con los rigores del lenguaje literario, empieza entonces un largo calvario. Ocho años de trabajos forzados; larga experiencia luego en el universo concentracionario. En este período una ingente obra (poesía, teatro, novela) se forja en su mente y se imprime monstruosamente en su memoria. En su alma crece un infinito amor por la libertad, por la dignidad del hombre, por la noble función de la literatura. La creación literaria de este hombre, ya libre, profesor de física en un colegio de Riazan, de cincuenta y un años y en la plenitud de su talento, es lo más importante que el mundo del Este nos ofrece. Y lo más significativo, porque es la más valiente, inequívoca, dramática denuncia literaria que se formula contra el universo concentracionario desde su propio interior. Es el primer escritor que desde allí proclama la necesidad inexorable de esta denuncia, con el fin de que, ante la indiferencia de la política y la sociedad, las vidas de sacrificio, las explosiones de los seres esclavizados, los gritos de los ajusticiados y las lágrimas de las esposas no caigan en el olvido. Llamada de fuego contra el olvido y contra cualquier forma de censura a las obras del espíritu. En este espíritu están escritas obras como *Una jornada de Ivan Denissovich*, que quiere ser una nueva imagen proustiana de la Rusia dolorida, y obras maestras como *La casa de Matriona, En el primer círculo*, con su dantesca imagen; *El pabellón de los cancerosos*. Con este coraje Solyenitzin defiende hoy en Rusia la libertad de los escritores vivientes, rechazando las «rehabilitaciones», recordando la profecía de Pushkin: «Ellos no saben amar más que a los muertos.» La mayor parte de su obra, éxito sin precedentes fuera de Rusia, no se ha podido publicar en su patria. Su lucha es tenaz, intransigente, calma, implacable. Prueba de ello, las tres cartas que en 1967 dirigió a la Unión de Escritores de la URSS, documentos condenados por una burocracia que impone la tiranía de la mediocridad.

Su obra es una nueva búsqueda del alma rusa, de un nuevo lenguaje literario que lo coloca al lado de los grandes. Es la más bella trans-

figuración artística del sufrimiento colectivo en una época llena de degradaciones e injusticias. Ella va más allá de las fórmulas ambiguas de la *condition humaine*. La suya no quiere ser una literatura de mensaje, sino documento de grande, singular envergadura. Movido por un profundo deseo: no detener nunca la pluma de un escritor viviente. Del que pueda hacer suyas las palabras de San Lucas: «Cuida que la luz que hay en ti no sea tinieblas.»



En un mundo intelectualmente invadido por códigos, mensajes, cifras, signos, cabe por más de una razón la pregunta de si los límites de la actividad creadora, de la imaginación no están estrechándose más de lo que conviene. La pregunta es natural y se torna realmente dramática si pensamos que el universo de los fenómenos de comunicación, que integran la semiología, actividad actualmente de moda hasta el paroxismo, está dominando buena parte de las llamadas actividades del espíritu.

Al tema nos conduce con gran habilidad y documentación el estudioso italiano Umberto Eco en su libro *La estructura ausente*. Eco es autor de otros dos libros, que se refieren a las estructuras del lenguaje y a las técnicas de la comunicación de masa, a saber: *Opera aperta* y *Apocalípticos e integrados*. En pocos años los estructuralismos han llevado a una dispersión de preocupaciones que se traducen en auténticas aporías del estructuralismo. No es, por tanto, de extrañar que algunos de ellos o incluso estudiosos del estructuralismo como fenómeno crítico intenten integrar la variedad de estructuras, códigos, medios de comunicación masivos, en un sistema vasto, integrador, que algunos ven como Código de códigos y otros como Estructura de estructuras.

El esfuerzo se traduce, en realidad, en una patética búsqueda de una auténtica estructura ausente. En el camino difícil de esta búsqueda aparecen conexiones insospechadas entre el mundo de la cultura y el mundo de las cosas y se pretende alcanzar un sistema intelectual de comprensión monolítica de la llamada cultura entendida como fenómeno de comunicación. El libro de Umberto Eco *La estructura ausente* contiene una relevante documentación en esta materia. El universo de los signos, señales, sentidos, códigos, mensajes, información semiológica, comunicaciones de masa, está rigurosamente pasado en revista, en sus más caleidoscópicos aspectos. La información de Eco en la materia es notable y sometida a una síntesis y discernimiento lo más inteligente posible. Por todo ello, la utilidad del libro es indiscutible. Pero aparte

de ello, del libro se desprenden dos conclusiones últimas. Primera, que en términos generales, tal como se ha puesto de moda en estos años, el estructuralismo es una actitud crítica del pensamiento francés. Segundo, que del análisis mismo del estructuralismo se desprende la idea final de lo que muy acertadamente se define como la autodestrucción ontológica de la estructura.

Este fenómeno de autodestrucción lo encarna el estructuralismo psicoanalítico del sorboniano Lacan, del cual tuvimos la ocasión de ocuparnos en reciente ocasión. Autodestrucción que estriba en aquella estructura definitiva, más originaria, más primordialmente codificada, que no sería otra cosa que una estructura ausente, como nos viene a decir el autor italiano. Es éste un punto crucial, donde el pensamiento estructuralista se encuentra definitivamente con la filosofía de Heidegger. Más que esto se nos antoja una expresión manierista del barroquismo de aquella filosofía al hablarnos de elementos de por sí «ya no estructurales».

☆

Los problemas lingüísticos están adquiriendo cada día más un carácter predominante en las preocupaciones culturales y especulativas. Este impulso ha sido atribuido al estructuralismo y sus secuelas, pero su marcha nos parece tan ascendente y sugestiva, por los múltiples aspectos que contiene, que podríamos afirmar perfectamente que supera cualquier tendencia limitativa y penetra, en las formas más directas y libres posibles, en todas las disciplinas del día. Un ejemplo más que satisfactorio, por no decir sorprendente, nos lo ofrece el material contenido en el volumen publicado ahora por la revista *Tel-Quel.* Material que cautiva por su novedad, por la amplia gama de inquietudes en este fascinante terreno, ampliamente abierto a la investigación más libre que nunca de esquemas dogmáticos.

Incluye trabajos como el de Chang Tung-Sun sobre la *Lógica china;* el de Roman Jakobson, sobre la migración de los términos lingüísticos, o el magnífico estudio sobre el arte de la interlocución divina de San Ignacio de Loyola, de Roland Barthes. Los problemas lingüísticos dominan. Lo hacen incluso en un ensayo filosófico como el de Chang Tung-Sun, cuando establece los términos de la lógica y la filosofía chinas. Ambas radicalmente diferentes de la lógica y la filosofía occidentales. En la mente occidental domina el principio de la identidad y de la *coincidentia oppositorum.* En la mente china ocupan un lugar preeminente las analogías. Pero el estudioso chino nos demuestra cómo en la filosofía china, a partir de Confucio, una filoso-

fía pragmática, ética, sin inquietudes religiosas, dominan los signos. Tal como lo revela el *Libro de las mutaciones,* los signos, los ideogramas influyen no solamente sobre el lenguaje chino, sino en su pensamiento o en la sabiduría popular. Los signos preceden a las cosas. Por ello, los chinos nunca se han preocupado de la sustancia de las cosas, del *qué,* sino solamente del *cómo,* del simbolismo escueto de los objetos y de los medios y fines prácticos de todo tipo de especulaciones. El nexo entre el maoísmo y la marxista filosofía de la *praxis* se nos despliega ya como un camino fácil y natural hace tiempo abierto.

El estudio de Jakobson, uno de los maestros del estructuralismo lingüístico sobre la aventura migratoria de la palabra «círculo», nacida en Moscú en 1914 y acuñada con fines específicos, coincide con la aparición de un volumen publicado por Seuil sobre el *Círculo de Praga,* fundado en 1929, que tanto influjo ha tenido en la lingüística contemporánea. Las *tesis* de Praga, que no deben confundirse con las trágicas *tesis* de la primavera de Praga de 1968, recobran actualidad en unos dominios enormemente vastos y ampliamente biertos. Prueba de ello, el sugestivo trabajo de Roland Barthes con el título «Cómo hablar a Dios», que *Tel-Quel* publica. Las páginas de Barthes nos recuerdan los magistrales estudios de Bergson sobre los místicos españoles. De pronto nos encontramos ante una nueva visión de la obra de San Ignacio: con su función de la imagen o «vista» interior en el proceso de la ascesis, su fuerza prodigiosa de crear un lenguaje de comunicación con Dios.



Un texto de Shakespeare, con todo su poderoso mundo de sugerencias actuales, resiste con vigor hasta a las «transposiciones» televisivas. Nuestra propia realidad está allí en clave última, en todo su dramático patetismo. Los ejemplos se multiplican, pero acaso ninguna obra de Shakespeare revela con tanta plasticidad una de las tragedias más típicas de nuestro tiempo como *Ricardo III.* Se trata de la tragedia del poder.

Después de Nietzsche, Freud, la *libido dominandi* de resonancia agustiniana o el más vulgarmente llamado erotismo del poder está de moda. Hasta las editoriales que pretenden alcanzar mayor impacto en el público, nos hablan del erotismo del poder. Los discípulos de Freud y los sociólogos del poder han querido unir en una meditación común conceptos aparentemente tan dispares como Eros, Thanatos, Kratos y Ananké. Desde Fromm y Marcuse, que son discípulos de Freud, hasta Duverger, que no lo es, centran sus interpretaciones del poder en nuestros días en estos conceptos básicos que el pensamiento griego ha fijado

casi solamente para nosotros. Estos conceptos han hecho fortuna dialéctica, pero todos ellos están más íntimamente unidos en una obra como *Ricardo III*, que en las consideraciones de Freud en torno al «malestar» de nuestra civilización. Muerte, Destino, Libido y Poder están allí, en la obra de Shakespeare, centrados en frases y situaciones que son de siempre, pero que son nuestras acaso más que de ninguna época. En una época en que parece que todo se diluye en los dominios de la abstracción, incluso la tragedia del poder, esta misma tragedia adquiere de repente, siguiendo los momentos del drama, las caras de los héroes de Shakespeare, dominados por el enorme rictus de Ricardo, por su demencial marcha hasta la posesión, por sus insinuaciones, su sed de sangre, sus espectros, sus diatribas contra la «conciencia cobarde».

A *Shakespeare, nuestro contemporáneo* dedicó un impresionante estudio el polaco Jan Kott hace unos años. Nada mejor ilustra estas contemporaneidades de la tragedia misma del poder en nuestro tiempo. Esta tragedia, que nace de lo más recóndito y complicado de las pasiones humanas, encuentra en el personaje de Ricardo III su expresión más terrible. En la guerra su figura se encuentra en su elemento. En la paz esconde su deformidad en la sombra y allí forja sus planes siniestros decidido «a mostrar su temple demencial» y a «golpear con su odio los suaves placeres de los días felices», tramando «profecías, calumnias y sueños de borracho».

En el Eros del placer está siempre latente freudianamente la pulsión de la muerte. El héroe quiere siempre combatir en lo profundo de su «conciencia cobarde». De ella habla, con este sentido de culpabilidad que caracteriza el «malestar» de una cultura, no solamente Ricardo en las visiones de su última noche, sino incluso Hamlet, el dulce príncipe, cuando proclama que la «conciencia moral nos convierte en cobardes». Shakespeare y sus héroes están con nosotros, nos son familiares. El poder y la muerte, ellos los encarnan de modo más convincente, más contemporáneo que las teorías de Freud y sus discípulos.

☆

Abunda últimamente, es difícil saber por qué motivo y cuáles son las circunstancias en que el hecho se produce, la polémica en torno a decir que los intelectuales, los hombres de cultura, no han tenido parte alguna nunca en las mutaciones revolucionarias. La aserción se nos antoja que responde a dos tipos de motivaciones. De un lado, a una ignorancia total de las motivaciones culturales de todo proceso revolucio-

nario moderno. De otro, a la tendencia creciente de atribuir a los tecnócratas el poder omnímodo en todo tipo de cambio social y político en la historia moderna. La confusión en la materia es tal que un articulista escribía hace poco que el gran pecado del comunismo de estilo leninista consistía en ser heredero de la filosofía «idealista» de herencia hegeliana.

Confucio requería ya en su tiempo, alejado de nosotros, pero que vuelve a nosotros con la presencia de una China animada culturalmente en términos de confucionismo, que era absolutamente necesario ponerse de acuerdo sobre el significado de las palabras. Hoy se escribe y se habla en las formas más caleidoscópicas sobre la palabra y el lenguaje. Al mismo tiempo que la literatura propone como remedio extremo contra la retórica la destrucción de la palabra, los estructuralistas quieren ofrecer una explicación filosófica, a través de las palabras y los signos, de una nueva comprensión del lenguaje, de los procesos radicales que producen transformaciones profundas en la sociedad de hoy. En este ambiente, ha surgido una nueva ciencia general, la «semiología», ya prevista hace sesenta años por Saussure, a la cual Roland Barthes consagra unos escritos de gran sugestividad, imprescindibles para toda nueva auténtica comprensión de los cambios del pensar contemporáneo.

Pero bien poco deben saber de semiología los que niegan el menor papel a los intelectuales y hombres de cultura en las revoluciones modernas. Poco de semiología y menos aún de historia de los hechos en sí. Porque hace falta ignorar muchas cosas para ignorar el papel de las *sociétés de pensée,* de las cuales trataba ampliamente Augustin Cochin en vísperas de la primera guerra mundial y su función en la Revolución francesa. Ignorar que sin décadas de un vasto proceso de preparación intelectual nunca hubiera llegado Rusia al sangriento octubre de 1917. Ignorar que Lenin mismo y Trotsky eran intelectuales. Ignorar la presencia de Rousseau y los enciclopedistas en la Revolución francesa. Ignorar que Mao es poeta y conocedor de la filosofía china, y que su «revolución cultural» no es nada despreciable si la proyectamos sobre el vasto océano del nihilismo que remueve los fundamentos de la sociedad occidental y cuyos orígenes puramente intelectuales son conocidos desde Nietzsche, Stirner y Dostoievsky.

Decir que los intelectuales son simples notarios registradores de las revoluciones significa adoptar la postura más estéril y menos adecuada ante los hechos palpitantes de un mundo y una realidad en movimiento de alucinante ritmo. Insertarse de veras en lo que Lulien Benda llamaba por los años treinta *trahison des clecs.*

En pocas páginas contemporáneas resucita mejor la belleza de los mitos helénicos que en *Diálogos con Leucó,* de Cesare Pavese. Poesía, frescor, virginidad primordial acceden en este libro maravilloso a una forma literaria que acaso no ha sido alcanzada en nuestros días ni por los sugestivos ensayos de Ernst Jünger sobre los mitos ni por el sin par encuentro con Grecia, de Dan Botta y sus *Diálogos* de peregrinación hacia los eternos lugares. La filosofía del mito es en Pavese síntesis última, esencia pura. El mito es meollo de la realidad vivificante, capaz de nutrir lo más profundo y recóndito del hombre. Pero desde el punto de vista de la creación, el mito es algo más todavía para este excelente escritor, tan exigente consigo mismo y con su literatura. Es el camino de la dificultad, apertura difícil hacia los dominios de la elaboración poética, familiaridad exasperante con los mismos objetos, los mismos conceptos, los mismos ingredientes.

En este marco, el mito nos lleva hacia aquella maravillosa situación que hace que el hombre recupere su ley, que es la eterna ley del límite. En el espíritu de esta ley, el hombre se aleja de las cumbres antes suyas, pero que son morada de los monstruos, de los centauros y los semidioses. Al conquistar la conciencia de su propio límite, el hombre se da cuenta de que su suerte ha cambiado. Así lo dice la Nube en el primer *Diálogo* de Pavese: «La suerte del hombre ha cambiado. Ahora hay monstruos. Un límite está puesto a vosotros los hombres. El agua, el viento, la colina y la nube ya no son cosa vuestra, ya no podéis apretarlos contra vosotros, generando y viviendo. Otras manos tienen ahora el mundo. Es la nueva ley.» Con esta conciencia, el hombre ya no se atreve a alcanzar las cumbres para combatir a los centauros. Desde este momento los mitos son su compañía excelsa. Viajan en su compañía los viejos personajes inmortales hijos del eterno juego entre la realidad y la imaginación: Sisifo, Teseo, los Argonautas, la estirpe de los Atridas, las musas, los héroes de Homero. Sabe que el principio de todo fueron los nombres del reino maravilloso de las palabras. Y los nombres se identificaban con las cosas. Y los nombres permanecen en los vacíos antaño ocupados por la presencia de los dioses. No es fácil, sin embargo, vivir la realidad de las cosas y los nombres de antaño. Vivir el terror y la esperanza de la gente que en otros tiempos caminaba por las colinas desiertas que tú recorres en busca de sus sombras lejanas.

Los personajes más vivos de la mitología helénica recobran vibración única en los diáfanos *Diálogos,* de Pavese. Ahí está Teseo, el héroe-toro, por ser vencedor del toro. Pero héroe con alma y sangre de hombre que vive la nostalgia de la patria y huye de la isla, lugar de su gesta, donde se mata a los dioses como a las bestias. «Y quien los

mata se hace dios.» Teseo es el arquetipo del hombre cuya alma se transforma a través de la aventura divina. La aventura no destruye en él la voluntad de volver a casa, pero cambia su espíritu y duda del retorno, incluso cuando su nave avista las orillas familiares. Los personajes vivos son los que sobreviven a la aventura que los asemeja a dioses. Les queda el sabor de la aventura. Los grandes dolores y la idea de la muerte no les duelen. Más les duele, sí, el vivir cotidiano, la interminable fatiga, larga presencia en el caminar de las horas.

☆

La épica actual se nos presenta como una avalancha incontenible, a pesar de su aparente sobriedad, de fórmulas e imágenes. La crítica nos revela una caleidoscópica crisis, cuyo examen se traduce en una ensayística de extremada confusión. Se produce, en alucinante ritmo, por el procedimiento de la «cámara oscura» o del «gabinete de imágenes», se multiplican los «grupos», ya que no hay «escuelas», las «metamorfosis» están de moda. Cincuenta años después, lo que se pretende sea en verdad nuevo se nutre de las recetas del surrealismo y en la edad de la «libertad libre» proliferan los dogmas literarios.

Imagen crepuscular, desolada, de una incapacidad creadora que tiene atrás siglos de gloria y de plenitud. Pero ¿es de verdad ésta la situación? ¿O simplemente su enfoque enormemente formalista de una generación como la francesa actual, la de *Tel-Quel,* que se viste de los últimos retales fenomenológicos de la rica herencia de un Stendhal, Flaubert, Proust o Gide? La duda surge en nosotros y sus fuertes motivaciones no faltan. Sus argumentos nos llegan de otros lugares: Norteamérica, el nuevo vigor épico hispano, ruso o alemán. Y la duda se traduce en impacto ante producciones literarias como las del extraordinario Ernst Jünger. No vamos a analizar ahora su importante obra, que ocupa medio siglo de creación continua. Veamos cuál es el significado de sus dos brillantísimos textos literarios, que acabamos de leer, y que nos captan sin dejar el menor respiro ni para concesiones estetizantes ni para fórmulas o apelaciones a experiencias ya consumadas en otro tiempo y lugar. Nos referimos a *Besuch auf Godenholm* (Visita a Godenholm) y *Die Eberjagd* (Caza del jabalí).

Jünger es un gran explorador de nuevos dominios. La magia, el éxtasis, el universo de las plantas milagrosas, el bosque diseminado de manantiales de libertad. Uno de sus dominios es el de las sagas nórdicas, como en esta singular visita a Godenholm, isla de las orillas escandinavas, donde a los viajeros les espera el señor del lugar, que había visitado los dominios del Preste Juan y gustaba los placeres intelectua-

les de la Ilustración. Ya en ocasión no lejana, los temas mítico-mágicos de Jünger nos transportaban a Cerdeña en un universo silvestre familiarizado con el lenguaje de los pájaros, en una sublime reducción elemental de la vida.

La caza del jabalí es un bellísimo, profundo sueño cinegético. La hermandad se establece, transfigurada y violenta, desde la primera página, entre Richard el cazador, su carabina y su presa. El bosque es oro, luz, blancura poderosa. El instinto primordial de la caza alcanza auténtica incandescencia intelectual. He aquí la imagen del jabalí ante la conciencia, lúcida y soñadora, del cazador: «La imagen desapareció en un instante, pero quedó grabada en la mente de Richard con la precisión seca de un sueño. Impresa para siempre en su memoria: atmósfera de fuerza y terror, pero también de magnificencia. Sintió temblar sus rodillas, la boca abierta sin proferir un grito.» Acabada la caza, el sueño prosigue su curso: «Fue la primera noche en que Richard durmió sin soñar con su fusil; pero el jabalí tomó el lugar del fusil en sus sueños.» Más allá del sueño, de la realidad, de la vida, la literatura tiene campo abierto para una nueva exploración ontológica.



E. M. Cioran es un incansable destructor de ídolos. Huésped de las mejores publicaciones parisienses, publicado por las más prestigiosas editoriales francesas, considerado por todos como uno de los más exquisitos ensayistas franceses de hoy, sin ser siquiera ciudadano francés, Cioran se complace en derribar muchos ídolos de la cultura francesa. Así lo hacía algunos años atrás con De Maistre. Así lo hace ahora en uno de los últimos números de la *Nouvelle Revue Française,* con Valéry, la figura más intocable de la cultura francesa del siglo.

El estudio de Cioran sobre Valéry encabezaba el número 204 de la mejor revista de Francia, fundada antaño por Gide y dirigida durante años por escritores de la talla de Pierre Drieu La Rochelle y Jean Paulhan. *Valéry frente a sus ídolos* se titula el trabajo de Cioran, uno de los más ilustres representantes del nihilismo en la cultura contemporánea. El trabajo había sido compuesto como prólogo a una edición americana de los escritos de Valéry sobre Leonardo, Poe y Mallarmé. Al mismo tiempo que Cioran publicaba este trabajo, su viejo amigo de rebeldía en los años treinta en Bucarest, Ionesco, alcanzaba un sillón en la Academia Francesa. Años atrás Ionesco publicaba su primera obra nihilista, *No,* que ni figura en casi ninguna bibliografía actual del nuevo académico, al mismo tiempo que Cioran publicaba un

ensayo con el título *Sobre las cumbres de la desesperación,* precursor lejano ya de sus actuales escritos demoledores de ídolos. La desgracia de Valéry, afirma ahora Cioran, consiste en haber sido un autor comprendido. Comprendido en vida y después de muerto. No porque Valéry haya sido un autor excesivamente «penetrable», sino sencillamente por haber ofrecido él mismo demasiados detalles y precisiones en torno a su obra, por haber brindado demasiadas claves, sin dejar lugar a estudios y adivinaciones posteriores. Empujado hasta el vicio por una auténtica manía de explicarse.

Relojero fino que desmonta sus propios mecanismos, compuestos de trucos, artificios o más dignamente «operaciones». Es la suya como una búsqueda de lucidez que pretende alcanzar lo absoluto por vías que recuerdan los procedimientos de la mística. Una exacerbación de la conciencia. Cioran descubre textos que aparentemente justifican sus tesis sobre Valéry. «Confieso que he hecho un ídolo de mi espíritu, pero no he encontrado en él otra cosa», escribía una vez el autor del *Cementerio marino.* Para Valéry, Poe y Mallarmé *existen.* En cambio Leonardo es un pretexto, «una figura construida por entero». La metafísica no merece ninguna indulgencia por parte de Valéry. Posee la superstición de la ciencia. Crea su propia leyenda de poeta-matemático, «amante desventurado de la más bella entre todas las ciencias». Confunde siempre *conocimiento* y *clarividencia.* «Seamos justos —concluye Cioran— derribando a Valéry ídolo frente a sus ídolos; Valéry no admira su espíritu. Se admira a sí mismo en cuanto espíritu.»

Huésped de la cultura francesa desde hace veinte años, Cioran se atreve a algo inconcebible en otros ambientes. Ver en ella síntomas finales de una cultura literaria. Y recordando que Mallarmé «trataba el francés como lengua muerta».

☆

Quien se dedica a considerar en estos días las relaciones entre el régimen soviético en Rusia y los escritores y los intelectuales en general podría encontrar algo de aquel ambiente de peculiares tensiones que Berdiaev nos describía en su célebre *Autobiografía,* características de la sociedad rusa de principios de siglo. Los escritores son hoy en Rusia seres temidos. De una forma distinta, naturalmente, que en la época de Stalin. En aquella época los más célebres entre ellos fueron sacrificados. Babel, fusilado; Esenin y Maiakovsky, suicidados. Gorki, muerto en condiciones misteriosas, probablemente asesinado. Pasternak, Akmatova y otros centenares, perseguidos implacablemente.

Pero hoy las condiciones del país son, cualesquiera que sean los retornos a los métodos stalinistas, distintas. Hoy existen escritores que protestan y procesos, como los de Siniavsky y Daniel, justificados por esta protesta. Incluso contra el golpe imperialista de Praga se han atrevido a protestar algunos escritores soviéticos. Textos célebres de escritores que viven en Rusia, como los de Solyenitzin, se publican fuera, sin que sus autores fueran decapitados como en la era de Stalin. Hasta la hija del propio Stalin escribe desde Norteamérica más o menos lo que se le antoja. Además hay muchos intelectuales que protestan desde dentro. Se escriben cartas, memorias, documentos de gran valor humano contra los métodos de terror en tiempos de Stalin y después de Stalin. Algunos de estos documentos llegan a Occidente. Su valor es inconmensurable para medir la tragedia del espírtu de Rusia, las ingentes proporciones del drama de la libertad del espíritu. Resucita como una vasta fiebre de libertad, la cual, repetimos, recuerda el ambiente de los comienzos del siglo en Rusia, que Berdiaev describe magistralmente.

Entre estas cartas consideramos de gran interés la que Lidia Chukovskaya ha escrito al periódico *Isvestia* en el decimoquinto aniversario de la muerte de Stalin y las cartas de Solyenitzin denunciando las mutilaciones de la libertad de expresión de los escritores soviéticos y acusando a la Unión de los Escritores de no haber defendido nunca a los autores perseguidos. «Los dirigentes de la Unión —escribe Solyenitzin— han abandonado por cobardía a todos los que han sufrido persecuciones, deportación, la cárcel y la muerte.» A su vez, Lidia Chukovskaya nos describe la tragedia de la palabra en la Rusia de hoy: «Las palabras son hechos», proclama la famosa autora de *La casa desierta,* recogiendo una frase de Tolstoi. Pero las palabras en libertad han sido trágicamente perseguidas y mutiladas en la Rusia soviética. La persecución de las palabras ha dejado sin defensa a todo un pueblo, víctima inmensa de la máquina del terror. Todo el que se haya atrevido a emplear la palabra libre ha sido sumergido por los insultos, por «millones y millones de palabras mentirosas», que han constituido «la composición química más peligrosa que la ciencia haya jamás conocido».

Hay quien se atreve hoy a desenterrar en Rusia lo que hace exactamente un siglo dijo el famoso anarquista Herzen: «Solamente el discurso sincero y apasionado puede satisfacer al hombre.»

☆

Quienes aman la poesía celebran en esta primavera el bicentenario del nacimiento de Hölderlin. Decir esto es como concentrar en un esfuerzo y un éxtasis únicos la exaltación de lo más conmovedor, esencial,

profundo, nuestro, en el destino humano y la obra sin igual de un poeta moderno. Aventura humana y creación poética reúnen en Hölderlin algo de extrema belleza. Conmemorarlo significa recordar, una vez más, su atormentada vida, su prodigiosa obra poética. Nacido en 1770, a orillas del Neckar, el período activo de Hölderlin coincide con sus peregrinaciones, su inestabilidad, su hipersensibilidad, su sentido trágico de la vida. Vive bajo el peso de la melancolía y en el ritmo de una creación intensa, como si su ser temiera ya la larga noche de silencio que le envolvería a los treinta y tres años y le mantendría en una locura apacible a orillas del Neckar durante cuarenta largos años.

¿Qué se podría decir de nuevo en esta conmemoración del gran poeta? ¿Cuál puede ser su mensaje para los poetas que se encaminan hacia un nuevo milenio, lejos de poseer una conciencia milenaria? ¡Son tantos sus ecos actuales, tan poderosa la presencia de su mensaje poético! Es la suya una de las creaciones que menos se resienten del paso del tiempo. Suenan a viejo estilo los versos de Schiller, su maestro; ya no es nuestra, aunque percibamos su grandeza, la poesía de Goethe; permanece como obra de su tiempo sólo la poesía romántica, cuyo gran precursor fue Hölderlin. En cambio, sus versos son un eterno, incesante descubrimiento. Quizá el secreto esté en el hecho de que, por virtud de un fuerte presagio, su obra concentra al máximo auténticas esencias poéticas. O porque fue el primero, entre los modernos, que vio en el poeta un constructor de lo único que permanece: *Was bleibt aber stiften die Dichter.* O porque él mismo siente en las entrañas de su obra su doble destino, «ganso metido en el agua moderna que intenta lanzar sus alas hacia el cielo gris». De este esfuerzo de terrenales dimensiones nació su Diótima, su Empédocles, su Hyperion, su diálogo con la tragedia griega, con el eterno príncipe de la paz. Nació así un universo poético de concentración última, de esencias inconmovibles, de eterno frescor, fruto de una cultura, una elaboración, una responsabilidad y una fuerza de divinación que supera con mucho la sensibilidad de su tiempo.

Para Heidegger, filósofo que sabe buscar en las esencias poéticas unas fuentes de comprensión metafísica que ninguna otra forma de creación puede brindarle, Hölderlin fue el poeta de todos los tiempos que mejores claves ofrece. Hölderlin, entre los clásicos, y Trakl, entre los contemporáneos. Construir, habitar, pensar, se torna así objeto último del esfuerzo de inteligencia filosófica, posibilidad de explicación real del proceso creador. El lenguaje poético de Hölderlin ofrece una explicación poética del paso del hombre por la tierra. Morador y constructor en la tierra, el hombre es el único que sabe hacerlo poéticamente.

La gran presencia de Hölderlin hoy es la de este mensaje de la mayor dignidad del hombre. Del que dice: «Así quiero ser.» Ser poético de la dignidad y el dolor. Imagen pura de lo divino como la noche y las estrellas.

☆

Se están buscando desde hace algún tiempo raíces más o menos lejanas del escepticismo religioso. Un ejemplo típico en este sentido lo constituye la polémica en torno a Rabelais y el agnosticismo religioso en el Renacimiento, polémica iniciada con gran resonancia en 1923 por Abel Lefranc, sobre cuyos fundamentos ha vuelto el ilustre Lucien Febure, discípulo del gran Henri Pirenne en su magnífico libro *Le problème de l'incroyance au 16.ème siècle.* Modelo incomparable de erudición, de examen crítico, de síntesis de una de las épocas más interesantes del espíritu humano: el tiempo de Erasmo, de Rabelais, de Tomas Moro y de Lutero.

Se trata de ver si el autor de *Gargantúa y Pantagruel* era un ateo en una época en que Etienne Dolet, humanista y poeta que no fue ni de Roma ni de Calvino, que defendió la tolerancia a ultranza en su discurso contra los tolosanos y pagó su escepticismo en la hoguera. El asunto más que prestarse a la polémica brinda la ocasión a un estudioso de calidad para ofrecernos una de las imágenes más completas y vivas sobre el espíritu de una época. Así se llega al mejor estudio posible en torno al creador de la prosa francesa moderna, uno de los primeros novelistas europeos de nuevo cuño. En cuanto al llamado *ateísmo* de Rabelais, la disputa queda en segundo término. El admirador de Erasmo y de su filosofía de Cristo no puede sernos presentado como un librepensador. «El uno y el otro habrán sentido, temprano, cómo se abrían compuertas misteriosas entre su cristianismo y la sabiduría antigua. Para ambos el humanismo no es un juego literario ni una perfección formal. Es una luz que dispersa las tinieblas. Nada extraño que una simpatía se haya despertado en el más joven de los dos hombres hacia el de más edad.»

Nada mejor para comprender la filosofía de Rabelais que colocarlo en la compañía de Erasmo. De esta forma, mejor que de ninguna otra, el mito de su ateísmo desaparece o se sumerge en lo que Lucien Febure llama con tanta plasticidad el pecado de los pecados de la investigación histórica: el anacronismo. Rabelais fue sin duda un creador literario, de genio, dotado de todas las osadías que su tiempo consintiera. Pero sus osadías fueron las osadías de Erasmo, su gran maestro. Sólo que su pluma hacía de estas osadías algo más conforme con su tempera-

mento, con el espíritu de su raza. Su forma fue más atrevida, su punta más acerada, sus intenciones más cáusticas. Ambos creen en la libertad y proclaman esta creencia con toda la fuerza de su carácter. Pero la filosofía de Rabelais no está lejos del perfil del *miles christianus* de Erasmo. Por ello, nada más absurdo que ver en él un *librepensador militante,* un adversario del cristianismo. Definirlo así, como ateo militante, es atribuirle algo que ni a él ni a su siglo les pertenece en absoluto.

Todo ello nos lleva a los límites de la falta de fe en los albores de la Edad Moderna. El tema fue en su día ampliamente tratado por Henri Bremond. Las conclusiones son claras. El mundo seguía respirando entonces, con todas sus libertades y aperturas, un aire cristiano. Los nuevos espíritus no pretendían renunciar a él, sino, al contrario, renovarlo, purificarlo. Ni las perspectivas nuevas de las ciencias y la filosofía pretendían otra cosa.

Esta es la verdad de aquel siglo. Una visión suya atea es puro anacronismo.

☆

André Malraux ha reunido ahora en un *triángulo negro* los ensayos que en fechas diferentes y distanciadas ha escrito, con su estilo ancho y peculiar, sobre Laclos, Goya y Saint Just. Los ensayos no son, por tanto, una «novedad» literaria. Lo es, en cambio, el acercamiento de los tres personajes que encarnan la apertura hacia la edad contemporánea y que son, en la dialéctica de Malraux, auténticos anticipadores. Como lo es la introducción que el autor de la *Condición humana* pone al volumen, donde justifica su familiaridad con los tres grandes personajes a lo largo de los últimos treinta años en su vida literaria.

Se trata, en la idea que Malraux tiene de Goya, Laclos y Saint Just, de «tres figuras que echan luces divergentes sobre la más oscura crisis del individuo que Europa haya conocido antes de la que se nos impone ahora a nosotros». Como muchas veces en sus diagnósticos culturales, Malraux magnifica también esta vez algunas situaciones arbitrarias. Pero si el esquema mental y los diagnósticos de Malraux pueden ser arbitrarios, su análisis en profundidad de cada uno de los personajes es admirable. Véase si no lo que nos dice de Goya: «Ningún genio parece más espontáneo que el suyo. Inventa a la vez sus sueños, sus realidades, su estilo.» Con la misma seguridad ve en Laclos una auténtica conciencia crepuscular. En Goya, una acusación fundamental de la condición humana. En Saint Just, la casi trascendencia de la idea de nación. Lo que fascina, sin embargo, en la trilogía de Malraux, aparte la belleza de su estilo literario, es el contraste que establece entre

el siglo de las luces y estos personajes tenebrosos. Detrás de Goya ve la sombra de Sade; a la vista de Saint Just y su mitología de la acción y la nación en armas se alza el perfil de Napoleón. Los tres personajes simbolizan «un final de siglo clandestino», precursor en tantos aspectos de nuestra época. Este final de siglo pone en discusión la existencia misma del hombre, idea que Malraux comparte con Foucault precisamente en un momento en que la Revolución quiere afirmar por encima de todo la fuerza del individuo.

Con todo ello, estos tres personajes precursores son hijos de la Razón, y en cuanto tales, creadores crepusculares de una visión de la vida en la cual los elementos cristianos dejan de desempeñar un papel preponderante. Son precursores de la muerte de Dios y del hombre. Malraux se da cuenta de los elementos que diferencian a los tres personajes que él proclama amigos y familiares. Pero resalta sobre todo el elemento que los une y que no tiene precedentes: el erotismo. El erotismo entendido como intoxicación, es esencial en Laclos, y accidental en Goya y Saint Just. Voluntad delirante de una imposible posesión. En los tres, el hombre huye hacia un universo desconocido. Gracias al dominio de la Razón, lo inasequible se libera, en vez de ser dominado y domesticado. Esta liberación de lo inasequible proclama por primera vez la muerte de Dios. «Pero el Diablo permanece», concluye Malraux.

Las «Liaisons», las «Pinturas negras» y el «Terror» hacen del Diablo fuente de lo inasequible. Se abre una época que se creyó la heredera de la Razón, pero que preludia al irracionalismo, desata demonios y proclama el nuevo reinado de lo absurdo.



Se nos antoja enormemente sugestivo el método que Michel Foucault emplea en su último libro en torno a la *Arqueología del saber*. Sus ideas se nos han hecho familiares en estos años a través de un libro que tuvo un enorme éxito, el más grande que haya podido tener un ensayo de este género. Un filósofo como Jean Wahl nos declaraba en una conversación de hace años, en un Congreso en Italia, su entusiasmo inequívoco por las aportaciones de Foucault a los problemas actuales del humanismo en crisis. Un humanismo en el cual ya el «Dios ha muerto», de Nietzsche, con su teoría de discípulos en serie, se ha sustituido por el «Hombre ha muerto», proclamado muy seriamente, entre otros, por el estructuralismo contemporáneo.

Nos encontramos con este nuevo método, que merece una cuidadosa atención por lo sugestivo de sus tesis, por sus ambigüedades y por la dificultad y lo impreciso de sus conclusiones, en pleno estructuralismo. Foucault llega a proclamarlo explícitamente, después de haber explo-

rado proteicamente los dominios clásicos de la locura, de la clínica y de las diferentes disciplinas del saber, que han ido abandonando las categorías globales y conquistando sus respectivas autonomías. La Historia se torna proceso discontinuo, sometido a sucesivas *mutaciones epistemológicas*. Foucault fija así el proyecto mismo de su obra en cuanto totalidad, en términos ambiguamente estructuralistas en la presentación de esta última obra suya sobre *Arqueología del saber*. Sería su deseo determinar una empresa en la cual libros como la *Historia de la locura*, el *Nacimiento de la clínica* y *Las palabras y las cosas* eran ensayos «muy imperfectos» de fijar un proyecto. El último de estos libros tuvo, como decíamos, un gran éxito. El autor intenta, a través de esta nueva empresa, «tomar la medida de las mutaciones que se operan, en general, en el dominio de la Historia». Se trata de una empresa que se propone discutir los métodos, los límites, los temás propios de la historia de las ideas; se intenta deshacer las últimas «sujeciones antropológicas», y el autor quiere contarnos cómo estas sujeciones se han podido formar. Tareas éstas que, según el propio Foucault, han sido tratadas en sus libros anteriores con cierto desorden y sin que su «articulación general haya sido claramente definida». Su último libro nace, por tanto, de un deseo de coherencia. Intenta transferir al dominio de la Historia los nuevos métodos estructuralistas.

Foucault, en su análisis estructuralista, quiere eliminar las categorías culturales, todo tipo de filosofía de la Historia, y vuelve a plantear las «teleologías» y las «Totalizaciones», en realidad recurriendo a categorías aún más amplias y más cargadas de imprecisiones. Se quiere vivir en el dominio del saber, fuera del «tema antropológico». También el saber, cierto saber, pretende demostrar que «el hombre ha muerto».

☆

Dígase lo que se quiera, seguimos viviendo, en una forma u otra, en el universo del psicoanálisis. Durante años se ha querido que el psicoanálisis superara su condición de técnica y lograra ser una ciencia. Este estudio no ha sido, en cambio, alcanzado, como lo confiesan espíritus tan responsables, serios y orignales como Jacques Lacan, cuyas páginas en los *Escritos* sobre la «cosa freudiana» son lo más sugestivo y atrayente entre todo lo que se vuelve a escribir sobre Freud.

El proceso sigue en todas sus complicaciones. Lo había previsto Freud mismo cuando, al viajar por primera vez a Nueva York en compañía de Jung, decía a este último, a la vista de la estatua de la Libertad: «Ellos no saben que les llevamos la peste.» La frase no fue olvidada nunca por Jung. El psicólogo suizo quiso prevenir al mun-

do contemporáneo contra esta peste que emanaba del universo misterioso y abismal del consciente, pero sus últimos escritos demuestran un hondo pesimismo en esta materia. La nueva forma de peste amenazaba en sus raíces precisamente el símbolo que la estatua de la más impresionante ciudad del mundo simbolizara. Lacan quiere ver, años después, en este viaje de la peste, el signo de la Némesis. El signo y la trampa, ya que en el célebre viaje estaba incluido el billete de regreso en primera clase. Pero en este viaje de retorno está contenida otra cosa, además de la aventura de la peste en doble sentido. Un redescubrimiento de la doctrina de Freud sin sus enormes deformaciones ulteriores. De ello constituyen una prueba concluyente estudios magistrales como *De l'interprétation,* de Ricoeur, o estas consideraciones de Lacan sobre la «cosa freudiana», donde resalta el hombre presa de la imagen, el estudio del espejo y la estructura de la *Traumdeutung.*

De estas condiseraciones nos parece muy de tener en cuenta la importancia que Lacan concede a Freud, no tanto al impulso erótico como al impulso de la muerte. Así se concibe un retorno a Freud, que no es sino un retorno al *sentido* de Freud. «El sentido de lo que Freud ha dicho puede ser comunicado a cualquiera, porque, incluso dirigido a todos, cada uno estará interesado en ello. Una palabra bastará para hacerlo sentir; el descubrimiento de Freud pone en discusión la verdad, y nadie hay que no esté personalmente empeñado en la verdad. Lacan ve en Freud, quizá más que en ninguno en Freud, el impulso tanático, un espíritu que se coloca en la línea de la tradición humanista, «vía láctea de la cultura europea, donde Baltasar Gracián y La Rochefoucault hacen figura de primera grandeza, y Nietzsche, de una cometa tan fulgurante como rápidamente caída en las tinieblas».

Para una nueva comprensión de Freud se vuelve al símbolo y al lenguaje como posibilidad nueva de descifrarlo. Así, el sueño aparece como una ideografía primordial parecida al jeroglífico o a los caracteres chinos. La función de la palabra y los dominios del lenguaje hacen del psicoanálisis una acción prometeica. Una acción que, en definitiva, nos lleva más allá del principio del placer, allí donde la palabra en su función poética y la muerte se encuentran en una unidad indisoluble. Así entiende Jacques Lacan volver a la obra de Freud, prescindiendo de su viaje transatlántico de ida y vuelta, el famoso viaje de la peste abatida sobre el universo contemporáneo.

☆

Pocas veces los libros de cierta temática intelectual elevada gozan de una amplia acogida del público. Casos como una edición de fácil acceso en América, hace algunos años, de *El estudio de la Historia,* de

Toynbee, no son frecuentes. Tampoco casos como el del libro *Las palabras y las cosas,* de Michel Foucault, el estructuralista de Poitiers, que ya no es estructuralista. El acontecimiento se repite ahora, con más amplitud y resonancia, al lanzar un editor francés el libro *Le hasard et la necessité,* cuyo autor es el biólogo, premio Nobel, Jacques Monod.

Las motivaciones del éxito pueden ser dos. La primera, que se trata de un lanzamiento editorial, que los parisienses saben hacer a las mil maravillas. La segunda, que la biología y su enorme revolución ha calado ampliamente en el interés del gran público. La revolución biológica parece ser la auténtica revolución científica del año 2000. Heisenberg nos venía hace poco a decir que la física ha dicho más o menos todo lo que por ahora tenía que decir. Ahora le toca el turno a la biología. El libro de Monod es, desde luego, en este sentido, un documento y un testimonio. Aludir a algunos de los temas tratados brindará una idea de su importancia. Las perspectivas del libro son de un alcance hasta ahora inconcebible. Ante lo que Monod decía una vez de la revolución biológica, Mauriac no tuvo más remedio que exclamar: «Lo que dice este profesor es aún más increíble de lo que creemos nosotros, pobres cristianos.» En efecto, en un auténtico milagro hace pensar la descripción de este biólogo inteligente, cuyas ideas las anima un escritor dotado de un indiscutible talento; la evolución de la vida a lo largo de tres mil millones de años. De la bacteria al hombre, una inmensa lotería ha ido sacando los números de la suerte ciega, y el número de los ganadores entre las posibilidades habidas ha sido minúsculo.

Se perfilan nuevas fronteras de los conocimientos biológicos; pero al mismo tiempo toma raíces firmes la idea de la «fenomenal complejidad de los sistemas vivientes que desafía cualquier representación global». Las fronteras del conocimiento biológico superan ya el problema de la evolución y se colocan en los dos extremos: de un lado, el origen de los primeros seres vivientes, y del otro, el sistema nervioso central del hombre. Son éstas las fronteras de lo desconocido. Para la primera se fija la atención en las estructuras del código genético y los mecanismos de su traducción. Para la segunda, los límites son infinitamente más complejos, y la solución de un problema o una serie de problemas no hace sino suscitar nuevas interrogantes, nuevos métodos de investigación y convertir la frontera en algo casi tan «insuperable aún para nosotros como lo era para Descartes». Monod, como Lupasco, se refiace al segundo principio de la termodinámica y a la idea de la degradación ineluctable de la energía en el universo.

Recogiendo las grandes polémicas dialécticas del siglo, Monod busca

los perfiles de la única máquina del universo que se construye a sí misma, según un determinismo autónomo, riguroso, que implica una «libertad» casi total ante agentes o condiciones externas.

☆

Se proclama con cada vez mayor insistencia la necesidad de una comprensión y, en lo posible, de una integración de las fuerzas espirituales operantes en nuestro planeta atormentado en busca de unidad. Las experiencias personales en este terreno no abundan. Por ello nos resulta profundamente significativa y ejemplar la experiencia que hizo en este sentido el monje trapense norteamericano Thomas Merton, cuya muerte prematura, en 1968, con ocasión del Congreso multimonástico de Bangkok, ha impresionado a sus lectores y admiradores de todo el mundo.

En el clima de un activismo posconciliar, un libro como el último de Thomas Merton, *Zen and the birde of appetite,* que exalta la vida contemplativa en las grandes religiones actuales del mundo, no ha tenido una acogida demasiado entusiasta. Y sin embargo, se trata de un documento de enorme importancia espiritual. Un documento que se abre en cierto modo al escándalo de la hora presente, ya que antepone el amor a Dios al amor a los hombres, haciendo de lo segundo lo que en realidad proclama el Evangelio: expresión necesaria del primero. La cuestión no es, en realidad, de hoy. Vida activa o vida contemplativa. Amor espiritual o amor práctico. Merton proclama decididamente la primacía de la vida contemplativa. Y busca sus argumentos en las profundidades espirituales de las grandes religiones de hoy. Sus últimos años son aún de viaje y de búsqueda, de encuentros animados por esta idea de gran nobleza: detectar en el mundo los grandes centros de vida contemplativa.

Los resultados son prodigiosos, y su último libro los refleja en abundancia. Encuentros con el Dalai Lama en las colinas de Penjab, con los tibetanos, taoístas, los maestros del Zen, el Nirvana, los budistas Mahaiana, los maestros musulmanes del sufrismo. Su aventura última lleva en sí el sello de un gran estado de su alma. El espanto ante el impacto que el mundo está haciendo en la vida espiritual de los hombres de fe, de los detentadores de un patrimonio místico y contemplativo. En la perspectiva desacralizante del mundo de hoy, Merton quiere rehacer los grandes periplos místicos a través del encuentro del hombre cristiano, con el espíritu del Zen, del Nirvana, de los maestros orientales. Ante el Zen, Tao y Nirvana, el encuentro absoluto «entre sabiduría y vacío», el cisterciense americano recupera el pensamiento de

Meister Eckhart. Lleva al encuentro de hoy un texto como el de San Gregorio, cuando dice que «nadie obtiene el estado perfecto (de pobreza) de Dios sino el hombre enteramente muerto», al lado de un texto del poema de Bunan Zenyi, budista del siglo XVII: «Mientras vivas sé muerto, enteramente muerto. Todo lo que hagas será entonces bueno.»

San Juan de la Cruz al lado del japonés Suzuki, textos patrísticos y místicos cristianos, revelados a los contemplativos orientales de hoy. Un diálogo místico a través del tiempo y del espacio y del muro que separa doctrinas. Lo esencial, concluye Merton, es comunicar en lo profundo. Buscar un clima espiritual común, que lo hay. «Esta unidad de vista y fines es de suma importancia.» Pero se trata de una unidad que sólo la difícil vida contemplativa puede brindar.



La búsqueda de los perfiles y la significación de los mitos ha adquirido durante los últimos años especial envergadura y hondura indiscutible. Los investigadores se han movido con ello en un terreno en extremo sugestivo, animado por el atractivo de la novedad, por apasionantes perspectivas y por una ancha libertad de abrir horizontes nuevos a la intelección de las más lejanas motivaciones de la cultura de los pueblos. En esta atrayente materia, la obra de Mircea Eliade, profesor de historia de las religiones de la Universidad de Chicago, ocupa un lugar destacado. Buena parte de los libros de Eliade es conocida del público español. Libros suyos como *Tratado de la historia de las religiones, El shamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis, Yoga, inmortalidad y libertad, El mito del eterno retorno, Imágenes y símbolos, Mitos, sueños y misterio, Nacimientos místicos, Ensayo sobre algunos tipos de iniciación, Mefistófeles y el Andrógino, Lo sagrado y lo profano, De los primitivos al Zen, Nostalgia de los orígenes,* hacen de Eliade una de las figuras destacadas de nuestro tiempo en materia de historia y filosofía de las religiones.

En una época en que en las ciencias del espíritu se registra la aureola y, como tal, igualmente los gérmenes de lo transitorio en posturas dogmáticas como las del estructuralismo, Eliade aporta las ventajas de un espíritu totalmente libre de adscripciones a dogmas prefijados de investigación. Su búsqueda une a esta forma de libertad una erudición completa, una capacidad de síntesis y un deseo manifiesto de servir las normas esenciales de la ciencia con el máximo rigor y seriedad posibles en un dominio tan poco preciso, tan abierto, tan ancho como el de las ciencias de la cultura, que gozan de una gloriosa tradición y que ocupan un lugar glorioso en la vasta área de la ciencia

contemporánea. El último libro de Eliade, *De Zalmoxis a Gengis-Khan*, que acaba ahora mismo de aparecer en París, ofrece una trayectoria muy significativa en la actividad del estudioso rumano. Se trata de una obra construida aparentemente de elementos fragmentarios, aunque de grandes proporciones, que coloca, al lado de temas tratados o acariciados por Eliade en su primera juventud, temas de inquietudes y afanes investigadores de última hora. En la importante obra de Eliade es la primera vez que el temario abarca el área cultural originaria de su autor en un amplio y sugestivo despliegue. Se trata, en efecto, de reunir en un libro una serie de estudios comparativos en torno a las religiones y el folklore de la Dacia y de la Europa oriental. Los temas tratados son, en términos generales, los siguientes: las significaciones religiosas de los nombres étnicos («Los dacios y los lobos»); Zalmoxis y la religión de los dacios; la prehistoria de la cosmogonía popular rumana; los mitos originarios de la caza ritual; el maestro Manole y el monasterio de Curtes de Arges (sacrificios sangrientos y mitos cosmogónicos); formas de shamanismo rumano; el culto de la mandrágora en Rumania; análisis mítico de la balada rumana «Mioritza».

El propósito del libro está claramente expuesto por Eliade en la introducción al mismo: «Nos proponemos presentar lo esencial de la religión de los getodacios y las más importantes tradiciones mitológicas y creaciones folklóricas de los rumanos. Esto no implica necesariamente y en algún punto preciso la continuidad del universo religioso de los getodacios y el que se deja descifrar en las tradiciones populares rumanas.» El autor insinúa que la unidad implícita del libro no emana de una continuidad temática de los mitos originarios que antaño nacieron en la tierra poblada actualmente por los rumanos o de sus símbolos y ritos folklóricos. El filósofo de las religiones o simplemente el historiador, como le gusta definirse al estudioso en su nunca abandonado rigor formal, considera que los elementos de continuidad y de síntesis pertenecen a un área más amplia, más definidora y de motivaciones más profundas. Se trata de las hondas raíces de una materia religiosa y folklórica que arrancan de un mundo de valores espirituales que preceden a la aparición de las grandes civilizaciones del Oriente Medio y del Mediterráneo.

Aunque la obra que analizamos es importante por llevar a la conciencia del lector occidental una temática que no le es familiar y a pesar de que la información en la materia es aquí la más completa posible, Eliade hace hincapié una vez más en su rigor y afirma desde el primer momento que los sugestivos trabajos reunidos aquí no constituyen una historia religiosa de la Dacia. Más que ello, en vista de la escasez de documentos, llega a afirmar que una tal historia en sentido

amplio y comprensivo será difícil de escribir, pese a que la arqueología no ha dicho ni mucho menos su última palabra en esta fascinante materia. Considera que el sistema más adecuado es el que se emplea en esta obra, a saber: el de los trabajos monográficos aislados que están destinados a avanzar paso a paso. El volumen *De Zalmoxis a Gengis-Khan* reúne, como se decía antes, una serie de estudios que el autor había escrito en épocas distintas de su fecunda actividad como historiador de las religiones sobre los orígenes religiosos del nombre étnico de los dacios, antepasados de los rumanos de hoy, como son los iberos de los españoles de hoy; el culto de Zalmoxis, culto religioso de la inmortalidad, de gran nobleza; el mito cosmogónico popular; las significaciones mítico-rituales de las leyendas sobre la fundación del Estado de Moldavia y del monasterio de Arges; estudio de algunas creencias populares referentes a magia y éxtasis; los elementos mitológicos que justifican una obra maestra de la épica popular rumana. El lector familiarizado con algunos temas fundamentales de los ensayos de tipo general del profesor de Chicago podrá encontrar algunas «aplicaciones» en el presente libro.

Lo que sí se nos precisa una vez más es que la obra realizada esta vez no es ni la de un folklorista, ni la de un arqueólogo, ni la de un historiador a secas. Es la de un historiador de las religiones. Precisión necesaria, sin duda, ya que los temas tratados penetran de lleno en las zonas ajenas prudentemente señaladas. Con la excepción de los estudios sobre la religión de Zalmoxis y de los mitos cosmogónicos, en casi todo lo demás nos movemos en el campo de la historia de la cultura y algunas veces en la historiografía pura y simple. Un caso típico en este último sentido lo constituye el análisis del mito de la «caza ritual» de Dragos, que analiza Eliade tanto en la vieja historiografía rumana como en los mitos fundacionales originarios, en la leyenda magiar de Hunor y Magor, en la religión mitraica, en los cultos arcaicos de la India y el Asia central. Problemas con implicaciones inmensas se le presentan al autor, y no es de extrañar por ello que un estudioso como Eliade haya tardado mucho en reunir en volumen los estudios que integran el presente libro, cuyo mérito indiscutible será el de llevar a la atención de un nuevo amplio público una problemática hasta ahora tan querida de los estudiosos de las historiografía y teoría de la cultura rumana.

Sería muy difícil dar una idea exacta al lector de la multiplicidad y significación de los argumentos tratados esta vez. Su simple enunciación dice de por sí bien poco e incluso una descripción más interiorizada de su caleidoscopia temática lograría escasamente dar forma adecuada al temario. Esta dificultad la ha captado el propio Eliade cuando

escribe: «Por cuanto la significación de una creencia o de un comportamiento religioso no se revela sino a la luz de las comparaciones, no hemos dudado en situar nuestros documentos en la perspectiva de una historia general de las religiones. En efecto, solamente en el universo de valores específicos de los cazadores y guerreros, a saber, a la luz de los ritos iniciáticos miltares, el nombre étnico de los dacios revela su significación religiosa primitiva. Igualmente, el culto de Zalmoxis no se torna comprensible si no se desprende de él el sentido iniciático de la ocultación y la epifanía de Dios. El mito cosmogónico rumano evidencia sus rasgos específicos cuando se descifra no solamente la prehistoria del *dualismo* balcánico y centroasiático, sino igualmente el significado oculto de la *fatiga de Dios* después de la creación de la tierra, expresión sorprendente de un *deus otiosus* reinventado por el cristianismo popular en un esfuerzo desesperado de desolidarizar a Dios de las imperfecciones del mundo y de la aparación del mal.» También en cuanto historiador de las religiones se acerca Eliade a temas tan bellos como el de la caza ritual, mito político fundacional, que se deja de un lado para buscar simplemente sus raíces arcaicas y su difusión en una gran área de mitos originarios. Con igual propósito se acerca a las significaciones primordiales de los sacrificios humanos al servicio de una construcción monumental o a la mitología del sentido cósmico y nupcial de la muerte en el poema popular rumano *Mioritza*.

Todo se quiere intencionalmente integrado en una hermenéutica de los universos religiosos arcaicos y populares. Las dificultades que se le presentan en este campo al historiador de las religiones son enormes. Los dominios de su especialidad son casi imposibles de deslindar. Pero no por ello el esfuerzo desplegado es menos importante. La aportación de Eliade en una materia tan compleja es importante. Con ella su obra, que tanto éxito ha tenido durante las últimas dos décadas en Europa y América encuentra un complemento digno de encomio. Primero porque tras ella está una labor de erudición y de síntesis indiscutible. Luego porque con ella no ha querido faltar a la exigencia en todo creador universal de dar su tributo de búsqueda científica al servicio del saber de su patria de origen. Y, finalmente, porque la temática desplegada aquí como un abanico multicolor contribuye a la monumental arquitectura de la obra de este valeroso estudioso del universo de los mitos y las religiones primitivas de los pueblos.

Jorge Uscatescu
O'Donnell, 11
Madrid

LA OTRA MUSICA *

La otra música

¿Qué música te cantan?
¿Por qué te cantan esa música?
¿Y para qué la escuchas
como si te trajese algún mensaje
y no silencios desarticulados,
timbales de distancia,
calderones de llanto?.
Esa música suena a guerra macilenta,
a deserción en campo de batalla,
a despojo que corre, contagiando.
No creas esa música,
no la dejes medrar,
ocúltale tu corazón
en tanto puedas.
Tápate de esa música de espanto
o te destrozará
como a un violín arrinconado.

Réquiem

Hace ya mucho tiempo que no suena
pero tú guardas incansable
la certidumbre de todas sus notas.
Era una música incalificable;
su único atributo era la música,

* Poemas inéditos del libro de igual título.

la música que todo lo envolvía,
que todo lo narraba desde su altísimo pentágrama.
No se podía entender
porque no se podía vivir al margen de su ritmo.
Los que intentaban explicarla no la conocían:
vivían dentro de ella sin saberlo
y le servían con su desacierto.
Llegaba desde el fondo del futuro,
desde la milagrosa realidad,
desde el sueño de los recuerdos.
Se devanaba como una lluvia dulce que reúne
permitiéndonos presentir la vida.
Caja de resonancia fuimos para ella,
el cofre del pirata que soñaban los niños.
Fuimos tan suyos como ella fue nuestra.
Nos queda ahora un estribillo
de aquel concierto fastuoso,
un estribillo torpe que nos sigue
como persigue a un asesino la risa de su víctima.

Música de la huida

¿Quién dijo que los fugitivos no cantan?
¿Quién pudo equivocarse hasta tal punto?
Se equivocaron porque no conocen la música,
porque creyeron esa leyenda blanda
que circula por todos los rincones.
La música no es solamente dulce;
la música no siempre consuela:
también araña y desmenuza,
también arranca y descompone.
Los fugitivos cantan con los dientes juntos.
Los fugitivos, los auténticos fugitivos
siempre cantan;
cantan para no oír sus pasos,
cantan para alejar sus pensamientos:
expelen una melodía ingrata
que suena a chirriar de puerta,
a miedo, a llanto, a despedida.

Esa música

No cabe, no podemos con ella
y es ella, misericordiosa y terrible
la que sostiene nuestro último abandono.
Ella, la gran abandonada,
la sumergida en perpetuo cataclismo.
Y desde allí, desde lo otro,
deviene como una evidencia,
como la más inconfundible sospechosa,
interminable dejadora de rastros,
siempre violada por nuestra nostalgia,
incorporada a nuestra sangre
como un suero que aullase
desde su cautiverio.

Sacerdotisa de lo que no muda,
en qué forma indecible nos inmolas
ante esa deidad llamada vida.

Intolerable iconoclasta

Intolerable iconoclasta,
música delincuente que todo lo trastocas,
dictadora feroz de tu dominio.
Vienes sin consultar con los destartalados corazones
y cuando presentíamos el llanto y la desdicha,
la olorosa nostalgia deformada,
tú restituyes a este viejo mundo
su leyenda de amor y el sonido del agua y de las hojas,
su más hermoso e intransferible son.
Soportamos entonces la belleza
dentro de nuestros corazones asombrados
y sollozamos con un llanto dulce
que jamás osaremos descifrar.

Música del fondo

Aquellos que no han sido buzos
no pueden entenderme.
Todos aquellos que ni siquiera
por una sola vez
han descendido al fondo, ésos
como os decía, no pueden entenderme.
Nunca podrán saber
que hay una música de los abismos
que se levanta desde el fondo
como se yergue una culebra
y nos mira la sangre
con todo su sonido.
Quizá no debería hablaros de esa fiera:
tal vez la música no os interesa.
Pero si alguna vez bajáis al fondo,
id preparados para su silbido
o no regresaréis, no volveréis
de ese magma sonoro.

Música depredadora

Viene a robarnos. Lo sabemos siempre.
Con la fina ganzúa de su melodía
penetra en los rincones de nuestro incierto corazón
y lo despoja de cuanto fue riqueza.
Viene a robarnos prometiendo:
siempre hay una promesa tras sus notas,
una vaga promesa de reencuentros,
un porvenir de infancia:
la permanencia en el primer temblor.
Equívocas promesas. Polvareda
que nos azota el pecho y que nos ciega
para que no advirtamos su implacable hurto.
Viene a robarnos y aunque lo sabemos
la dejamos hacer con cierto alivio,

la dejamos posar entre la sangre
como un polen que absorbe lo vivido.
Y la escuchamos trabajar paciente
y respiramos para hacer más fácil
su recorrido y su saqueo migratorio.
Consecuentes con nuestro destino,
participamos en el atropello
con un leve matiz de angustia equívoca
y cuando su marea nos inunda
la dejamos que arrastre todo lo que fue vivo.
Después la oímos expandirse ajena
diseminando nuestro corazón primerizo
como una lluvia germinadora y venial.

POEMAS ATONOS

1

Alguna vez fui niña
allá en tierras francesas.
Alguna vez, mientras papá pintaba,
yo contemplaba el bulevar
con ojos asombrados:
lo veía surgir de entre la lluvia
y lo escuchaba gotear
en los pinceles de mi padre
con un ritmo de acordeón.
Iba creciendo la pintura calurosamente
y otro calor se alzaba en mí
como un alivio.
Pensé: qué bien quiere papá,
qué manera tan inocente de mirar:
de nuevo está naciendo el bulevar,
la lluvia, el mundo.

2

Asomar la cabeza al desencuentro
es un vértigo miserable que dispersa
nuestra nostalgia de conocimiento.
Se aprende a oír como los ciegos
y se desata el tacto como un morse angustioso
al que faltaran sílabas.
Se tropieza en los ecos del silencio
y se naufraga en los recuerdos
como en un mar de lava permanente.
Ah, cómo sueña el corazón equívoco
con la vieja leyenda del flautista:
sobornaríamos al mundo —delincuentes—
por un poco de agrupación
a cualquier precio.

3

Qué bien cuando por un momento
observamos el mundo desde fuera.
Cuando miramos geografía,
botánica, astronomía: ciencias naturales.
Nada mejor que el mar
para apreciar la tierra.
Para mirar a las estrellas
nada mejor que el cielo.
Qué bien mirar y ver las cosas
y mirarnos desde las cosas
como un algo que forma parte de ellas.
Ser lluvia con la lluvia,
ser mañana con sol,
campo con acequia,
árbol con hojas y
piedra con la piedra.
Qué bien ser mundo con el mundo,
estar —no ser— entre lo que descansa.
Qué bien ser sólo un instrumento del planeta.

4

Si supiésemos amueblar nuestro corazón,
nuestra caverna de Platón,
la salita de proyección de nuestra vida
con lo que es propio de su territorio.
Si supiésemos recorrer ese invernadero
reconociendo las flores de plástico
y agrupándolas todas con la ternura que dedicaríamos
a viejos miembros ortopédicos.
Si supiésemos apartar sin resbalar a la segregación,
sin convertirnos en testigos de cargo.
Si fuésemos tan de verdad *nosotros*
que no pudiésemos establecer
esa estéril distancia entre *nos*
y la nostalgia que llamamos *otros.*
Si tuviésemos el valor de ser ese desasosiego
y no otra cosa,
esa impotencia y no su historia.
Tal vez descansaríamos en ese impulso
y alguna vez seríamos dichosos
con nuestro humilde, escaso, torpe decorado.

5

Atropellados por nosotros mismos,
difamados por nuestra inocencia,
decapitados por nuestro sarcasmo
somos los mutilados de una extraña guerra,
una guerra en la que los vencidos
vencen desaforadamente a los vencidos.
Muñón contra muñón,
hueso con hueso
defendemos la dictadura de nuestra impotencia
y como mártires gritamos:
justicia y libertad.

6

No es bueno andar por este mundo
soportando el desgaste de nuestra propia sombra.
No es bueno alzar la voz a nuestras vísceras,
inaugurar un grito que hace crujir
tan sólo a nuestro despavorido bazo.
No es bueno andar en soliloquio
con el filo mugriento de la ineficacia.
No es bueno ser residuo de un espejo:
trae mala suerte esa mutilación
con apariencia de totalidad.
No somos de fiar con tanta arista,
somos humanamente peligrosos
y desdichados inhumanamente.
Entonces, con la humildad que otorga la desolación:
compañero, cualquier pedazo de hilo,
cualquier trapo para remendar
este agujero que llamamos vida.

7

Amor, recuerdo aquellas tardes. Eran
como el mundo era entonces:
primaverales, únicas, inolvidables, breves.
Tenían la tranquila densidad que se advierte
en las tardes que recordaba don Antonio,
tenían la música que tiene la alegría
y el perfume que reserva el futuro.
Ah sí, recuerdo aquellas tardes:
las veo, casi diría que las toco,
se levantan como los ángeles guardianes
para que nunca olvide que una vez,
cuando Dios quiso,
fuimos humanamente jóvenes.

Francisca Aguirre
Alenza, 8
Madrid - 3

EL TEATRO BOLIVIANO: DE LO HISTORICO A LO HUMANO CONTEMPORANEO

> «La poesía —y entiéndase dentro de este término la poesía dramática— tiene una misión algo más elevada que la mera y sentida manifestación de dolores y goces ligados al estrecho vínculo de una sola personalidad. Su misión es la de interpretar emociones generosas del corazón de un pueblo, la de elevar su espíritu, haciendo penetrar en su conciencia los rayos de luz que la actividad humana arrebata a la naturaleza para doblegarla a su imperio y dignificar al hombre.»
>
> SANTIAGO VACA GUZMÁN
>
> *Literatura Boliviana*, *1883*

Estas palabras de Vaca Guzmán, de las que he tenido conocimiento a través de Angel Salas, plantean la responsabilidad que ha de cumplir el teatro reflejando la realidad contemporánea del país en que se produce y anticipan los lineamientos para un teatro nacional boliviano que sólo en los últimos años comienza a encontrar sus derroteros como tal.

A través de todo el siglo XIX —y especialmente en la segunda mitad de éste— la expresión teatral boliviana se caracteriza por una forma eminentemente española, copia en un principio de los estilos de Lope de Vega, Calderón y otros autores del Siglo de Oro español y, posteriormente, de Martínez de la Rosa, Larra y Espronceda. El contenido, por otra parte, aparece totalmente desvinculado de la inmediata realidad y lleno, en una primera etapa, de lejanas reminiscencias, conjuros hiperbólicos y anatemas contra los conquistadores, evolucionando luego, gradualmente, hacia un teatro exclusivamente histórico y de exaltación patriótica. La mirada de los intelectuales se proyecta con frecuencia mucho mayor hacia el pasado que hacia el presente, y lo hace con un afán desmesurado de seriedad, de dramatismo, siendo por ello excepcionales como si reír fuese un pecado, las obras cómicas e incluso la farsa o la sátira política.

Me parece importante, sin embargo, que en lugar de partir del siglo XIX en este análisis de la evolución del teatro boliviano dedique-

mos unas líneas a analizar su expresión en los siglos XVII y XVIII, aunque sólo sea con el objeto de dejar establecidos ciertos precedentes indispensables. Ante la dificultad de realizar una exhaustiva búsqueda de información en los cronistas de la época y en historiadores inmediatamente posteriores, me basaré en el erudito resumen que, de una obra inédita de José de Mesa y Teresa Gisbert, realizó esta última para el Ministerio de Educación y Bellas Artes de Bolivia.

El teatro tuvo una gran importancia en la sociedad altoperuana de los siglos XVII y XVIII, y no constituía para ella una simple expresión literaria, sino una complicada tramoya a la que concurrían todas las artes, producto del afán de trasladar a ciudades como Potosí, por ejemplo, el boato no sólo de Lima, sino de la corte. En lo que a los textos se refiere, éstos eran en principio muy breves, ya que los intérpretes debían retenerlos en la memoria, y en los primeros tiempos del virreinato fueron muchos de ellos compuestos por los misioneros aprovechando la afición teatral de los indígenas y con el objeto de conseguir la evangelización de éstos. Existen testimonios de que a muchas representaciones, por ejemplo a una realizada en Potosí de un *Diálogo de la fe,* asistían miles de espectadores.

Aunque sólo se conoce el nombre de las obras y el argumento de algunas es posible establecer que este teatro, al que llamaremos indígena, porque si no consta que fuese escrito por indios, para ellos se escribió, cultivó dos temas fundamentales: el religioso y el histórico. El primero seguía los esquemas de los autos sacramentales y el segundo se basaba, fundamentalmente, en asuntos precolombinos, y ambos fueron profundamente influenciados por el teatro español de la época. Sin embargo, el hecho de que los temas históricos fuesen esencialmente prehispánicos no permite asegurar que representasen un teatro anterior a la llegada de los conquistadores, ya que muchas de las obras que han llegado a nosotros fueron, sin duda alguna, escritas en tiempos virreinales.

En relación con el presente trabajo lo que me parece más importante destacar es que la tradición que heredan los primeros dramaturgos del siglo XIX es, esencialmente, la de un teatro desvinculado de la realidad contemporánea a sus autores e intérpretes, la de un teatro retrospectivo y, por ello, histórico. En la primera mitad del siglo XIX se estrena una comedia graciosísima, aunque típicamente española, titulada *Aviso a las solteronas,* de Mariano Méndez. Y apenas iniciada la segunda mitad del siglo, en 1859, aparece el drama *Amor y odio,* de Félix Reyes Ortiz, a quien puede considerarse como el precursor de los autores teatrales bolivianos, según señala acertadamente Abel Alarcón.

En realidad, Reyes Ortiz surge como dramaturgo dos años antes, en 1857, cuando estrena su primera obra, el juguete dramático en un acto y en verso, *Plan de una representación,* presentado como prólogo a la función teatral que los alumnos de Derecho de la Universidad de La Paz dedican al presidente Linares. Esta obra tiene una gran significación para la historia de la cultura boliviana, ya que el espíritu superior del presidente Linares logró captar su mérito y la hizo publicar «de su cuenta», a pesar de la ironía que su asunto encubría para él, que tres meses antes había asaltado el poder. Comienza con un rimbombante discurso en prosa, al que cierran tres palabras: «Libertad, Igualdad, Fraternidad», desarrollándose entre chanzas y burlas de los estudiantes, sin una verdadera acción dramática, a veces con aciertos poéticos y a veces con ripios evidentes. Su valor fundamental reside en que el autor utiliza un lenguaje incríblemente sobrio para la época, mediante el cual satiriza a los políticos que habían precipitado las barricadas de Cochabamba, a los ignorantes que fingen sapiencia, a los avaros que simulan largueza y a los que obtienen puestos públicos por medios indignos. La evidente ironía de la obra culmina en el momento en que dos militares meten al orden a los estudiantes revoltosos y parlanchines que, «al fin pollos de abogado, todo lo enredan».

Haciendo excelente uso de sus condiciones para el sainete, Reyes Ortiz explota el tema de las intrigas sociales y políticas en su comedia en verso *Chismografía,* y sonríe de las audacias de los jóvenes de su época en *Qué progreso de muchachos.* Pero no consigue escapar a la influencia predominante del drama histórico y escribe *Los Lanzas,* cuyo objeto es exaltar el hecho de que el primer grito de la independencia sudamericana fue lanzado en La Paz el 16 de julio de 1809. Esta obra, en tres actos llenos de «apartes» engolados y de desmedida exaltación patriótica, presenta personajes de una sola pieza: buenos o malos, generosos o crueles.

Uno de los estudiantes que participa en el estreno del *Plan de una representación* de Reyes Ortiz es Benjamín Lenz, que de actor pasa a convertirse en un fecundo autor dramático. Se inicia con un breve *Ensayo dramático,* escrito también en 1859, para ser presentado como prólogo a un drama ajeno, muy del gusto de la época, titulado *El templario.* En realidad no pasa de ser un juego poético de discusión entre estudiantes, con frecuentes ripios y escasa acción. Poco después, Benjamín Lenz estrena el sainete *Don Manuel,* en el cual ridiculiza a un personaje político de la época, presentándolo como «avaro, intrigante y necio..., cualidades principales para triunfar en la política».

Sus dos primeras obras hacen esperar de Lenz un teatro festivo, de crítica social, ubicado en su época. Pero, ya lo dije antes, predominaba un afán desmesurado de dramatismo. Y ese afán se apodera también de él, orientándole hacia un teatro histórico escrito en versos engolados y grandilocuentes, del que es ejemplo su drama *El guante negro*. Su acción transcurre en la Argentina, en tiempos de la dictadura de Rosas y plantea el conflicto amoroso del protagonista, Wenceslao, con la joven Isabel y con Manuelita Rosas, hija del tirano. Ese conflicto impulsa a Wenceslao a enfrentarse a Rosas y culmina en un trágico final en el campo de batalla, donde Isabel va reconociendo uno a uno los cadáveres hasta llegar al de Wenceslao, junto al cual encuentra el guante negro que le diera Manuelita.

Una rápida enumeración de los autores que cultivan el género histórico incluirá, inevitablemente, a José David Berríos, autor de *Apoteosis de Bolívar,* breve alegoría dramática en verso, publicada en 1894; *Huáscar y Atahualpa,* escrita en contrastantes versificaciones altisonantes de once sílabas, y cortas de ingenuo sabor; a José Rosendo Gutiérrez, autor del drama *Iturbide o ambición y amor,* representado por primera vez en La Paz en 1863 y cuya acción transcurre en Valladolid, de México, en medio de truculencias, intrigas y largas parrafadas; a Nataniel Aguirre, autor de dos dramas largos, *Visionarios y mártires* y *Represalia de héroes;* a Carolina Freire de Jaimes, autora de *María de Bellido* y *Blanca de Silva;* a Ricardo Mujía, autor de *Bolívar en Junín,* y a Julio L. Jaimes, autor de *Morir por la patria.* ¿Es necesario añadir algún comentario a estos títulos para que quede claro el apasionado espíritu patriótico y el exaltado afán de recreación histórica que caracteriza a todo este período? En ocasiones, ellos conducen a una alteración de la verdad histórica, producto principalmente de la forma afectada del lenguaje poético. Porque, a pesar de que en el orden político se abomina de todo lo peninsular, la influencia del teatro clásico español, en primer lugar, y del teatro romántico, en segundo lugar, son notorias, prefiriendo casi todos los autores el verso a la prosa por considerarlo más ajustado a los cánones de esas formas teatrales. Como excepciones cultivan la prosa, aparte de Reyes Ortiz, José Pol, que en su drama *Atahualpa* utiliza un lenguaje sencillo y sin afectaciones, y Hermógenes Jofré, que, por el contrario, emplea en su drama *Las víctimas y los favoritos de Rosas* una prosa grandilocuente, a base de largas parrafadas, en extremo fatigosas, y cargado de constantes moralejas. *Los mártires,* cuya acción transcurre supuestamente en Haití, culmina en un final excesivamente trágico al aparecer el protagonista con la cabeza del tirano en una mano y una espada, también ensangrentada, en la otra. Esta obra

fue publicada en 1868, pero es difícil que se haya estrenado, porque, aunque sitúa la acción en Santo Domingo de Haití, es evidente que los personajes son bolivianos y contemporáneos, perfectamente reconocibles. A pesar de la grandilocuencia del diálogo, destacan en ella su intensidad dramática y su evidente actualidad política como características positivas, e igualmente la advertencia que plantea al tirano Melgarejo al final, cuando el tirano Tuerca, personaje principalísimo de la obra, es linchado por el pueblo al que aterrorizaba.

Hasta 1879, año en que estalla la guerra con Chile, la producción dramática en Bolivia se caracteriza por la nota épica y el predominio de la visión histórica. Los años posteriores al final de esta guerra marcan la publicación y el estreno de numerosos dramas relacionados con ella. Dentro de esta temática destacan José David Berríos con su fantasía *Calama o la flor del desierto,* publicada en 1881, y Manuel María Gómez con sus alegorías dramáticas *La cautiva de los Andes* y *La Araucana,* cuyo alto espíritu patriótico y noble contenido ideológico no consiguen compensar lo altisonante del lenguaje.

Diez años después, en 1889, publica Ricardo Jaimes Freyre su intenso drama *La hija de Jefthé,* que anticipa, por la belleza de sus versos, los valores de su drama histórico *Los conquistadores,* publicado en Buenos Aires en 1928. En versos de catorce sílabas, dignos y sonoros, hábilmente entrecortados por las exigencias del diálogo, esta obra que, por otra parte, mantiene la vigencia del teatro histórico, sostiene brillantemente la acción dramática que culmina en un final de gran efecto.

A principios del siglo XX, Fenelón Eguino dramatiza la leyenda cuzqueña del siglo XVI *Manchaypuito,* en la que se narran los trágicos amores de don Gaspar de Angulo con Anita Sielles, sobrina del inca Manco Khapaj II. Esta leyenda, cuyo dramático desenlace es la posesión antropofágica del cadáver de Anita por el fraile Gaspar, ha sido utilizada frecuentemente por autores peruanos aun en nuestros días. Fenelón Eguino emplea en su obra un lenguaje artificioso, de interminables y frecuentes monólogos, pero la dota de un sorprendente aire de gran guiñol. Y plantea en ella aspectos muy interesantes de la problemática religiosa del siglo XVI con respecto a la conquista, tales como «si los indios americanos están dotados de ánima como el resto de los mortales; cuál es el origen de los americanos no siendo posible que descendieran de Adán; si se hallan exentos de las penas del infierno, toda vez que el pecado original no ha podido alcanzarles, y si es lícito alternar con ellos sin pecar mortalmente».

Al llegar el año 1912 Fabián Vaca Chávez, con la publicación de su comedia *Carmen Rosa,* determina, por fin, el inicio balbuceante

de un intento sincero de acercamiento al hombre de su época. Es decir, la transición de lo histórico a lo humano contemporáneo en el teatro boliviano.

Carmen Rosa hace evidente, en el autor, una aguda capacidad de observación del mundo social de La Paz a través de dos personajes que regresan de París revolucionando trajes y costumbres, a quienes él pone en oposición a otros dos personajes formados en las ingenuas prácticas sociales y religiosas impuestas por la Iglesia en América. El mérito indiscutible de *Carmen Rosa* radica en el hecho de que, por ser un análisis de la realidad de su época, hace pensar y sufrir a los espectadores. Lo cual, en el lenguaje de nuestros días, equivale a provocar una toma de conciencia de la realidad.

En 1918, en el Certamen del Club de Señoras de Santiago de Chile, es premiada la obra *Hacia el atardecer,* del autor boliviano Adolfo Costa, novelista, poeta y dramaturgo, cuya producción fue publicada también en francés, o sólo en francés.

La acción de *Hacia el atardecer* transcurre en el «gran salón, muy lujoso, de la casa de Susana de Lampret, en la terraza desierta de un hotel de balneario y en un pequeño *hall,* adornado con bonitos muebles y graciosos *bibelots,* en la casa de Octavio». Su tema central es el amor de una mujer que, en el atardecer de su vida, renuncia al último resto del amor para quedar junto a su hijo viudo y su nieta. Hay a lo largo de la pieza un aire de lánguida y decadente nostalgia, de «romanticismo fin de *siècle*», y un constante empleo de palabras francesas o inglesas que contribuye a darle al diálogo un marcado sabor de «ironía de gran salón». A pesar de ello, su perfección formal y su hondura psicológica plantean a los jóvenes escritores de esos años la necesidad de una disciplina literaria, de un constante análisis de la conducta humana y de una profunda compenetración con los problemas de su tiempo.

En 1917, y con el estreno de *La Prometheida,* de Franz Tamayo, culmina la producción de una generación. La obra es recibida con reticencias por el espíritu de lucha política que entonces encarnaba el autor. Producto de un amplio conocimiento de la literatura griega, de un dominio perfecto del léxico castellano y de profundas meditaciones, la tragedia de Tamayo gira en torno al alejamiento del mar a que es condenada Psiquis (¿será necesario aclarar que Psiquis representa a Bolivia?), en un tono de gran cantata clásica.

Llegamos así a la generación llamada *del veintiuno,* que determina el inicio de una etapa de intensa producción teatral. Esta se inicia con el estreno, el 7 de octubre de 1923, de *La voz de la quena,* de Antonio Díaz Villamil, presentándose sucesivamente, dentro de un período

de tiempo muy corto, *El Dios de la conquista,* de Enrique Baldivieso; *El Nene,* de Carlos Gómez Cornejo; *La mejor escuela,* de Angel Salas; *La felicidad,* de Humberto Palza Solís; *Five O'clock tea,* de Víctor Ruiz; *En la tierra que estuvieres...,* de Julio N. Burgoa, y *Don Juan en el altiplano,* de Diego Madrazo. A la vez destacan dentro de esta generación, Zacarías Monje Ortiz y Federico Avila Avila.

Por primera vez se producía en Bolivia un alarde teatral así, y con él demostraba el *Ateneo de la Juventud,* organizador de ese ciclo que hoy calificaríamos como Festival de Teatro Nacional, que si la nueva generación de dramaturgos adolecía de errores de forma y aun de temática, era capaz de promover la aparición de un arte independiente de toda tradición. O, al menos, así pretendían ellos hacerlo ver al afirmar, con deliciosa jactancia juvenil, que estaban creando el teatro nacional.

Y, en efecto, si no todos, algunos de ellos al menos, se proyectan hacia la comprensión y el análisis de la realidad social de su tiempo con verdadera sinceridad y, en el caso de Humberto Palza Solís, hacia un teatro que, aunque no necesariamente vinculado a lo boliviano, puede considerarse social.

La primera obra de Palza Solís, *La felicidad,* es muestra de un teatro esotérico-fantástico, influenciado por Maeterlinck, pero más tarde, en *Las pobres vidas,* se preocupa por hacer un teatro social en el que es evidente la influencia de Linares Rivas. El mismo confiesa que su teatro «persigue hacer una representación interna de su concepción del mundo con una finalidad exclusivamente artística, sin tratar de reflejar el medio o la problemática boliviana, persiguiendo la creación de un mundo ideal totalmente desvinculado del realismo». Sin embargo, a pesar de estas afirmaciones, Palza Solís plantea en su teatro una defensa sincera de los verdaderos valores atacando duramente las estructuras y los prejuicios sociales que impiden su reconocimiento.

De los otros autores mencionados me parece importante detenernos en el estudio de cuatro: Antonio Díaz Villamil, Angel Salas, Zacarías Monje Ortiz y Federico Avila Avila, cultivadores todos, con mayor o menor fortuna, pero con gran sinceridad, de una auténtica temática social: la explotación del indio.

Antonio Díaz Villamil produce, entre los años 1920 y 1924, un total de ocho obras, que llevan a la crítica de esa década a calificarle como «el Florencio Sánchez de la escena boliviana». Entre sus títulos más importantes destacan *La voz de la quena* (1921), *El nieto de Tupaj Catari* (1922), *La herencia de Caín* (1923), *El precio de un muñeco, La hoguera* (1924) y *Cuando vuelva mi hijo,* merecedora del Primer Premio del Círculo de Bellas Artes, en 1926. Quizá una de las más

importantes, entre estas obras, sea *La voz de la quena,* adaptación de la novela *La candidatura de Rojas,* de Armando Chirvelas, inspirada en el sufrimiento secular del indio.

Angel Salas deja tres comedias: *La mejor escuela* (1922), *Mala pécora* (1923) y *El último huayño* (1924), vigoroso estudio de las costumbres paceñas, y dos dramas: *El invasor* y *La huerta* (1924). Este último drama, en tres actos, transcurre en una finca del Valle de La Paz y se estrena en la capital en 1925. Su tema es el conflicto entre los peones indígenas y el mayordomo, y su importancia reside en que refleja la preocupación de un autor joven por los problemas auténticos del pueblo, sufrido y explotado. Esto lo reconoce la crítica publicada en el diario *La Reforma,* a la vez que señala su máximo defecto: «... hay en este drama unidad, coordinación; los caracteres están hábilmente delineados y precisos en su matiz pasional; pero hay algo que los desvirtúa y hace perder su realismo: el lenguaje, de empaque académico».

Zacarías Monje Ortiz produce, hasta donde tenemos noticias, dos comedias: *Los nuevos pobres* (1919) e *Hijos del viento* (1924), y dos dramas: *Supay Marca* (1920) y *Natacha* (1924). Su importancia reside, fundamentalmente, en que fue el primer dramaturgo que, en *Supay Marca,* presenta en escena al indio de nuestros días, víctima de la crueldad del blanco y del mestizo.

Federico Avila Avila cierra, en el tiempo, la producción de *la generación del veintiuno,* al escribir en 1930 su drama *Los lobos del altiplano.* Esta obra se desarrolla en una hacienda minera del altiplano en 1926 y hay en ella una sincera y conmovedora preocupación por el indio, que, a pesar de que el diálogo resulta altisonante y afectado, señala a los autores posteriores un camino de acercamiento a esa alta proporción de la población nacional aún apartada de los beneficios que a todos debe brindar el mundo contemporáneo.

Un interesante fenómeno se produce en Potosí, donde la actividad teatral fue tan intensa en el Virreinato, coincidiendo con el auge teatral en La Paz durante la década del veinte. El dramaturgo potosino Ricardo Bohórquez define a esos años como «la edad de oro del teatro en Potosí», destacando la influencia de la *Escuela Dramática 15 de Mayo,* dirigida por Valentín Meriles. Como comediógrafo, Daniel Bohórquez (1904) crea un amplio repertorio: *La revancha, Cien pesos, El diablo no sabe para quién trabaja* y *Momento político,* en la que actúa todo el público. Su comedia *Nueva sangre* cubrió, hace algunos años, el programa de *debut* del Teatro Experimental Municipal.

Otra interesante figura del teatro en Potosí es la de Daniel Zambrana Romero (1898), cuya producción se inicia coincidiendo también

con la de *la generación del veintiuno* en La Paz. Entre sus títulos destacan *Es el tiempo que pasa, La salvación está en el campo* (1923), *Víspera de boda* (1932), *Por ministerio de la ley* y *Papel sellado y timbres* (1940).

Con la década del treinta se inicia en Bolivia, como en casi todos los países hispanoamericanos, una etapa de decadencia teatral. De una parte, por la aparición del cine sonoro, que aleja al público de las salas teatrales. De otra parte, por la ausencia de dramaturgos que satisfagan las exigencias de un nuevo público, interesado en una nueva temática y en más actuales técnicas de montaje e interpretación. Durante algunos años la vida teatral se reduce a las esporádicas temporadas del actor y «autor» Raúl Salmón, que explota, en el Teatro Municipal de La Paz, un repertorio chabacano y populachero, a veces inspirado en sucesos de la crónica roja, a veces en obras extranjeras hábilmente trasladadas por él al medio local.

Mención especialísima merece Guillermo Francovich, hombre de extraordinaria cultura, que durante más de veinte años ha desempeñado puestos importantes en la Unesco, permaneciendo lejos de su país. Francovich retoma el género histórico, pero actualizándolo técnicamente y, especialmente en una de sus obras, plantea una problemática contemporánea, siempre mediante un lenguaje sobrio y natural.

En *El monje de Potosí* Guillermo Francovich desarrolla una historia de violencia entre dos grupos regionales españoles durante el auge de la plata en la colonia. El eje dramático de la pieza es un extraño y silencioso fraile que recorre las calles de la ciudad portando un cráneo en la mano derecha, apretado contra el pecho, al que mira fijamente. El sentido coral que el autor da a las mujeres del pueblo, el rompimiento acertadísimo de las unidades de tiempo y espacio y el minucioso trazado de los personajes valorizan notablemente la obra. En el final, de gran efecto teatral, se descubre que el monje, al que todos consideran un santo, ha sido el autor del asesinato que diera origen a la violencia desencadenada.

El personaje central de *Como los gansos...* es Simón Rodríguez, cuya figura Francovich presenta en todas sus facetas dando a sus ideas extraordinaria actualidad. Es el pasado en función del presente, como lección vital, el que cobra vida en esta obra. Aunque el diálogo adolece de cierta falta de equilibrio, ésta se justifica en razón de la importancia actual de las ideas expresadas por el personaje central de la obra. Estas ideas giran en torno a la educación sobre las cuales se basa la Escuela Modelo creada por Rodríguez en La Paz, que está a punto de ser clausurada por orden del mariscal Sucre. Por las razones expuestas nos parece importante transcribir íntegramente, a pesar

de su extensión, los siguientes parlamentos del diálogo entre Rodríguez y el Prefecto que ha llegado a transmitirle la orden de Sucre.

RODRÍGUEZ: Se trata de consolidar la vida del país, que ha logrado su independencia, pero que no cuenta aún con los ciudadanos que la conserven. La defensa de la República está en el alma de sus ciudadanos. Y los ciudadanos sólo pueden ser formados por medio de la educación.

PREFECTO: La educación es una de las preocupaciones principales del Gobierno, señor Rodríguez. El mariscal Sucre sabe que las bases de la libertad están en la escuela pública.

RODRÍGUEZ: Lo sé, lo sé. Educación hemos tenido siempre. La tenemos sin duda hoy. Pero no la que hace falta.

PREFECTO: ¿Qué quiere usted decir?

RODRÍGUEZ: Quiero decir que tenemos educación para los ricos, para los que mandan. Tenemos educación para formar doctores. Pero la gran mayoría de las gentes no saben leer ni escribir. No solamente son incapaces de darse cuenta de sus obligaciones para con la comunidad, sino que están condenados a la miseria y a la desesperanza. ¿Cómo se puede hacer una democracia y cómo se puede pensar en la libertad con ciudadanos hundidos en la apatía y en la indigencia material y moral? Hay que capacitar a los ciudadanos para que se basten a sí mismos. ¿No ve usted lo que está pasando en el país? Las artes mecánicas están entregadas a los mestizos que no tienen quien les enseñe su oficio. ¿Y qué decir de los campesinos, de quienes se cree que lo más a que pueden aspirar es a saber firmar? ¿Cómo pueden adelantar los pueblos en tales condiciones? ¿Qué estímulos pueden tener esas gentes para progresar? Precisamente, la escuela que yo propongo quiere dar a las gentes del pueblo, a todos sin excepción, a los pudientes y a los desamparados, a los campesinos y a los de las ciudades, una educación que les permita instruirse al mismo tiempo que les haga ganarse su propia vida. Por eso el plan que estoy ensayando es importante y original.

PREFECTO: Acaso demasiado original para ser práctico.

RODRÍGUEZ: Además, señor Prefecto, si los ciudadanos no aprenden a aprovechar las riquezas del país, inevitablemente tendrán que venir los europeos para hacer lo que aquéllos son incapaces de realizar. Ellos explotarán las minas. Ellos organizarán la agricultura. Ellos instalarán fábricas. Y nos dominarán de nuevo. Nos dominarán desde dentro por sus conocimientos, con sus iniciativas, con su trabajo. Eso no podremos impedirlo si no preparamos al pueblo para esas tareas. Hay que colonizar el país con sus propios habitantes.

PREFECTO: ¿Colonizar el país con sus propios habitantes, dice usted? Es original la idea.

RODRÍGUEZ: Tenemos que hacer que los hijos del país puedan explotar las riquezas del suelo y aprovecharlas. Y eso sólo se conseguirá con mi plan. Nada de retóricas ni de teorizaciones inútiles. Cada niño debe ser capacitado para trabajar, para hacer producir la tie-

rra y para utilizar los recursos de ésta. Ya sé que me creen loco, que me acusan de extravagante. Dicen que soy pródigo, que no voy a misa, que no hago caso de los truenos, que vivo con una mujer sin estar casado, que no hablo latín. Me lo han dicho muchas veces. Me reconozco el más pecador de los hombres. Pero yo no estoy aquí para servir de modelo. He venido para traer algunas ideas útiles. Al graznido de unos gansos debió Roma el no haber caído en manos de sus enemigos que la asaltaban mientras los soldados dormían a pierna suelta. Yo quiero ser simplemente como uno de esos gansos, desgarbados y roncos. Quiero que se me oiga y que se trabaje para el futuro. Quiero despertar a la gente antes de que sea tarde. Quiero que todos se den cuenta de que no habrá república si no se da a los ciudadanos la educación que los capacite para sostenerla.

PREFECTO: Pues, eso precisamente, es lo que no ocurre. Quiero decir que no consigue usted despertar a nadie. Sus graznidos no se oyen. Su escuela está ahí y no funciona. Lo más grave es que los padres de familia, en cuanto han visto que el establecimiento iba a convertir a sus hijos en carpinteros, labradores o herreros los han retirado de él. A los padres de familia no les interesan estas cosas.

RODRÍGUEZ: ¡Claro! Ellos quieren que sus hijos sean doctores.

PREFECTO: Ellos saben lo que quieren y ni usted ni yo podemos hacerles cambiar de criterio en un asunto que les importa tanto. Y la realidad es que la escuela no tiene ahora sino...

RODRÍGUEZ: Unos raleros y unos vagabundos, dicen por ahí.

PREFECTO: Unos cuantos muchachos y muchachas que permanecen en ella porque les da usted casa y comida y porque no tienen otro lugar a donde irse. ¿Comprende usted? A los padres de familia no les interesa su proyecto. Su escuela les parece un absurdo.

RODRÍGUEZ: No se puede condenar a un pueblo a la ignorancia porque no se da cuenta de que debe instruirse.

PREFECTO: Estas son cosas que no podemos cambiar, don Simón.

RODRÍGUEZ: Usted prefiere dejar todo como está. ¡Claro! (*Con vehemencia.*) Permítame decirle todo lo que tengo en el corazón porque no sé si podré hablar con usted otra vez. A la escuela le tienen ustedes miedo.

PREFECTO: ¿Miedo?

RODRÍGUEZ: Sí, miedo. Porque de la gente nueva que ella forme no se sacarán pongos para las cocinas y para las haciendas, ni cholas para llevar las alfombras detrás de la señora que va a misa. A la entrada de las ciudades, los hombres, cuando estén instruidos, no se dejarán agarrar como ahora por el pescuezo, a falta de camisa, para ir unos a limpiar las caballerizas de los oficiales ni a barrer plazas ni a matar perros. Lo demás lo sabe usted.

PREFECTO: No pretenderá que revolvamos todas las cosas para darle satisfacción a usted.

RODRÍGUEZ: Eso pretendo, señor Prefecto, ¡que se revuelva todo! Ese es su deber de gobernante y con eso no sería a mí a quien serviría

usted, sino a la libertad, al pueblo y a la América entera, ya que lo que ahora se haga aquí, en Bolivia, será ejemplo para todo el continente. Quiero que se revuelvan las almas, como Bolívar ha revuelto las instituciones.

PREFECTO: Infelizmente, la realidad no está de acuerdo con los deseos de usted, don Simón.

RODRÍGUEZ (vehemente): Cambiemos entonces la realidad...

Un nuevo concepto del teatro histórico, sin duda, representa Guillermo Francovich. El cambio de la realidad que se imponía en el pasado equivale al cambio de las estructuras que se impone en nuestros días.

La producción teatral contemporánea en Bolivia está condicionada a las grandes dificultades para estrenar que plantean la falta de salas teatrales y la escasez de grupos y compañías. Por ello son muy pocos en realidad los autores que escriben de una manera continuada. Sin embargo, la influencia positiva de los movimientos independientes de otros países, especialmente del argentino —que en tan alto grado ha influido en los demás—, determinó un interés creciente por escribir un teatro que plantee la verdadera problemática nacional, que contribuya a un mejor conocimiento de sí mismo del hombre boliviano creando en él, a la vez, una conciencia clara de su papel en la sociedad.

En Tupiza, pequeña localidad fronteriza, surge en los años cincuenta un grupo heroico, encabezado por jóvenes escritores y artistas, que mantiene durante varios años una actividad teatral interesante. Esa actividad trascendía a otros países por una revista muy modesta pero inteligentemente orientada, que, casi por milagro, era posible encontrar en la mesa de gentes de teatro de muchos países de habla española. Por falta de respaldo económico y por presiones políticas, el núcleo de Tupiza se extinguió. Otra importante realización teatral fue la iniciada por la Brigada Cultural de La Paz, que llevó a muchas poblaciones del país espectáculos de gran autenticidad americana, como *Santa Juana de América*, de Andrés Lizárraga, y las *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, que presentaron una madrugada en el interior de la mina «Siglo XX», sosteniendo después sus intérpretes un interesante coloquio con los mineros espectadores. En Oruro, un brillante director teatral chileno, Gabriel Martínez, y su esposa, la dramaturga, también chilena, Verónica Cereceda, crearon en los años sesenta el Teatro Kollasuyo, con el respaldo de la Universidad Técnica de esa ciudad.

El primer espectáculo de este grupo fue el integrado por ocho leyendas indígenas recogidas por Bernardo Canal-Feijoo y dramatizadas

por Verónica Cereceda, un conjunto de ocho historias de tío y sobrino —el atoj Juancito y el tigre Utnurunku— en las que surge, atravesando la evidente antinomia entre la inteligencia y la fuerza bruta, una querella más fundamental y no resuelta aún: la no identidad entre lo que deseamos y lo que nos es posible realizar, una querella constante entre el impulso vital, espontáneo, y todo aquello que lo reprime: la naturaleza, la sociedad, el poder o el orden. Como corolario de esta experiencia inicial, Gabriel Martínez y Verónica Cereceda desarrollaron, utilizando el teatro como eje dinamizador, una de las más apasionantes experiencias de culturización y concientización en diversas comunidades indígenas del altiplano boliviano.

A principios de 1967, la Dirección de Cultura de la Universidad de La Paz, a través de su responsable, Marcelo Calvo, me brindó la oportunidad de dictar un seminario en el que se analizó a fondo la necesidad de estimular un teatro auténticamente nacional. Entre las cuarenta personas que participaron en ese seminario se encontraban actores, directores, dramaturgos. Muchos de ellos habían dedicado su talento hasta entonces a realizar un teatro sin el menor alcance social, pero, en el fondo, todos estaban convencidos de que tenían que tomar otro rumbo. Y quizá sólo faltaba, para hacerles tomar una decisión, la oportunidad de encontrarse entre ellos, de cambiar ideas y preocupaciones. El primer paso que estos jóvenes dieron, al finalizar nuestras conversaciones, fue la creación de la sociedad *Los Amigos del Teatro,* que se propuso comenzar a leer colectivamente obras de los jóvenes autores nacionales para discutir su contenido y sus aspectos formales. Por otra parte, el Teatro Nacional Popular en pleno tomó la decisión, que me comunicó poco después su director, Armando Villafuerte, de reconsiderar su actitud anterior y «actuar no ya de espaldas al público, que necesita de la gente de teatro, ni siquiera de lado, sino de frente a él. Comprendemos que la labor no será sencilla —añadían— porque habrá que promover por todos los medios una paralela producción literaria teatral asequible y útil para el pueblo. Pero si en otros países están en esa tarea..., en nuestro medio alguien tiene que hacerlo».

La producción teatral de nuestros días la ejemplificaré a través de seis autores: cuatro que han desarrollado su producción en La Paz: Sergio Suárez, Huáscar Taborga, Oscar Rolando Aparicio y Jorge Wilder Cervantes, y dos que han trabajado en Santa Cruz de la Sierra: Raúl Vaca Pereira y Jorge Rozsa.

Sergio Suárez, nacido en Uruguay hace cuarenta y cinco años, murió en Bolivia, en plena producción, hace dos años. Se consideraba boliviano de formación y como tal era aceptado y reconocido por

todos en su país de adopción. Hombre profundamente preocupado por la problemática boliviana, la enfocó desde muy diversos puntos de vista: el político, el psicológico, incluso el metafísico. Su técnica adolecía de graves defectos, pero la profundidad de sus conceptos habría encontrado formas más adecuadas si hubiera logrado ver sus obras en ensayo y sobre la escena. Entre sus obras destacan *Luto en palacio,* basada en la vida y la muerte del presidente Villarroel, que fue colgado; *Los desalmados en la huerta,* minucioso análisis de problemas familiares; *El viejo cementerio abandonado bajo la lluvia,* cuyo protagonista es un indígena que regresa de la muerte, y *El arpa en el abismo,* inspirada en la vida del novelista y poeta boliviano Jaime Sáenz. Hombre de extraordinaria sensibilidad, escritor agudo y honesto, guitarrista de magnífica técnica, Sergio Suárez dejó un vacío en los medios literarios y artísticos de Bolivia difícil de llenar. Al artista sensible y al hombre extraordinario que había en él quiero dejar en estas líneas constancia de mi sincero homenaje.

Huáscar Taborga, que anda en los treinta y cinco años, ha basado casi toda su producción en una profunda observación de la realidad que le facilitó su trabajo como abogado en el Departamento de Formación del Centro para el Desarrollo Económico y Social. En una importante novela enfocó la situación del campesino antes y después de la reforma agraria, en la cual sostiene la tesis de que ésta no solucionó el problema del hombre porque de estar bajo el patrón pasó a estar bajo el dirigente sindical. Su obra breve *Maniquí* constituye un profundo estudio de caracteres; pero su pieza más importante es *Janamsy,* tragedia cuyo tema es la lucha entre Huáscar y Atahualpa, ampliamente documentada, pero que incurre en el más evidente defecto del teatro histórico boliviano anterior: la grandilocuencia del lenguaje.

Oscar Rolando Aparicio (1925) comenzó a escribir teatro en 1938 con el drama *Cuando llora el alma,* habiendo completado una producción superior a diez obras caracterizadas por el sentimentalismo de sus temas, aunque henchidas del mejor propósito de exaltar auténticos valores humanos. Casi toda su producción corresponde a la década del sesenta y en ella destacan *Destino maternal* (1963), merecedora del Primer Premio de Teatro Nacional ese mismo año; *Madrecita mía, La hija predilecta* y *Donkeylandia,* del mismo año. Un aspecto interesante de su labor es un conjunto de obras reunidas bajo el título *Escenario escolar,* de tema y carácter pedagógicos.

Jorge Wilder Cervantes ha escrito más de veinte obras, de las cuales ha estrenado aproximadamente la mitad. Fundamentalmente sus

temas son populares y su preocupación esencial es expresar un mensaje constructivo, enfocar los problemas que urge solucionar en la sociedad actual. Por ejemplo, en *El pecado de los pobres* ha enfocado la falta de vivienda; en *El hombre eco*, la automatización del empleado público; en *Jornal, pan y miseria*, los problemas mineros. Pero el hecho de venir de una familia de actores y haber estado desde niño en contacto con los grandes melodramas españoles y franceses ha influido negativamente en su técnica y en su lenguaje.

Raúl Vaca Pereira, que aún no ha cumplido los veinticinco años, inició sus actividades teatrales en el Teatro Universitario de Santa Cruz de la Sierra, su ciudad natal. Su producción posee un gran sentido nacional y casi toda ella se dedica al análisis de las realidades de su tiempo y su medio. Su obra más interesante es *La molienda*, en la que plantea los problemas de los obreros azucareros de la región.

Jorge Rozsa, arquitecto húngaro nacionalizado boliviano, es autor de varias obras importantes. Aunque no de tema nacional propiamente dicho, la hondura de sus conceptos y la universalidad de sus temas ha permitido a los espectadores bolivianos identificarse con ellos plenamente. *Hambre* plantea la situación de un grupo de personas sorprendidas en un cementerio por una explosión atómica. Estrenada con gran éxito de crítica y de público en Santa Cruz de la Sierra, confirmó las condiciones de su autor en el Festival Nacional de Teatro Universitario realizado en La Paz en 1969.

La farsa *El zapato congelado*, de Jorge Rozsa, posee gran fuerza imaginativa. Un hombre, desdichado en su matrimonio, se encuentra de nuevo con su mujer al despertar de un largo sueño de congelación. Otra sátira, *Trasplante de cerebros*, tiene como tema central el trasplante del cerebro de un revolucionario a la cabeza de un general. No se ha estrenado aún, según él mismo confiesa, «porque cuando me animaba a montarla, después de tener por un mes un presidente civil, antes de completar los ensayos subió de nuevo un general al poder».

El teatro boliviano, como se ha demostrado, ha evolucionado lentamente —con una lentitud determinada por fenómenos geográficos, sociales y políticos— desde una forma exclusivamente histórica, de visión retrospectiva y sentido estrictamente nacionalista hasta una forma contemporánea, reflejo de una auténtica preocupación humana y social en sus autores. Si *la generación del veintiuno* marcó la transición de una manera tajante, son los últimos dramaturgos, los jóvenes, los que están dando plena vigencia a las palabras de Santiago Vaca Guzmán que han servido de proemio a estas notas: «La misión del

teatro no puede limitarse a la mera y sentida manifestación de dolores y goces ligados al estrecho vínculo de una sola personalidad. La misión del teatro es la de interpretar emociones generosas del corazón de un pueblo, elevar su espíritu, hacer penetrar en su conciencia los rayos de luz que la actividad humana arrebata a la naturaleza para doblegar su espíritu y dignificar al hombre.»

CARLOS M. SUÁREZ RADILLO
Edificio VAM, apto. 63
Avenida Andrés Bello
CARACAS (VENEZUELA)

BIBLIOGRAFIA

GISBERT, TERESA, y DE MESA, JOSÉ: «El teatro virreinal en Bolivia: el teatro indígena», en *Cultura Boliviana*, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Bellas Artes, La Paz, 1961.

GISBERT, TERESA, y DE MESA, JOSÉ: «La obra de Fray Diego Ocaña y otros aspectos del teatro», *op. cit.*

GISBERT, TERESA, y DE MESA, JOSÉ: *Teatro virreinal en Bolivia*, Biblioteca de Arte y Cultura Boliviana, Serie Cultura, Letras, 1, Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República, La Paz, 1962.

MEDINA FERRADA, FERNANDO: «Función educadora del teatro», en *Abril*, núm. 2, páginas 67-69, La Paz, enero 1964.

RENÉ-MORENO, GABRIEL: *Estudios de literatura boliviana*, Editorial Potosí, Potosí, 1956.

SALAS, ANGEL: «La literatura dramática en Bolivia», en *Bolivia en el pimer centenario de su independencia*, La Paz, 1925.

SUÁREZ RADILLO, C. M., y RODRÍGUEZ SARDIÑAS, O.: *Teatro selecto hispanoamericano*, tomo II, Editorial Escelicer, Madrid, 1971.

AMERICO VESPUCIO Y TOMAS MORO EN LOS ORIGENES DE LA CIENCIA MODERNA

I

En la periodización al uso de la historia, suele nombrarse el descubrimiento de América, como el acontecimiento que inaugura la edad moderna. Es éste un concepto en extremo ambiguo, del que, sin embargo, no se puede prescindir tan fácilmente. Se consolida en el siglo XVII, al librarse la conciencia europea del intento imposible, propio del humanismo renacentista, de identificarse con la antigüedad clásica. La «querella de los antiguos y los modernos» refleja los recelos y sobresaltos, que arrastra el desprendimiento del modelo clásico. Lo nuevo, lo «moderno» se atreve a concebirse de calidad superior que lo sacralizado por el pasado. La Historia ya no es *repetición* de un canon perfecto, sino *progreso* constante e indefinido. El rápido proceso de secularización racionalista que lleva a cabo la ilustración rechaza el mundo cristiano-feudal, como la noche negra que media entre el albor clásico y la explosión de las «luces». Al comenzar el siglo XIX ya está perfectamente arraigada la división tripartita de la historia —Antigüedad, Edad Media y Edad Moderna—, que con pretensión de universalidad persiste hasta nuestros días. (El añadido —Edad Contemporánea—, en realidad albarda sobre albarda, se impuso ante la constante dilatación de lo moderno: hace más de tres siglos que el europeo se considera «moderno», lo que parece ya un largo plazo para seguir significando el presente innovador).

Esta periodización arranca de la conciencia de haber alcanzado un nivel histórico fundamentalmente nuevo y que vale, en cierto modo, como definitivo: sólo desde la contemplación de la historia en su totalidad cabe establecer las cesuras pertinentes. No se ha reflexionado lo suficiente en el hecho primordial, de que la división del acontecer histórico en edades, supone pensar, por lo menos en perspectiva, el final de la historia. Sobre esta base, la primera mitad del siglo XIX se muestra espléndida en esquemas tripartitos: estadio teológico, metafísico y positivista en Comte; mundo oriental, greco-latino y ger-

mánico-cristiano en Hegel; feudalismo, capitalismo y socialismo en Marx. Obvio advertir que cada uno de estos esquemas no tiene validez sino en el interior de una determinada filosofía de la historia. El esquema, aparentemente más neutro, de Edad Antigua, Media y Moderna, no implica menos ciertos supuestos histórico-filosóficos, que giran alrededor del concepto clave de modernidad: surge de la contraposición de lo antiguo y lo presente, desde una concepción progresista de la historia, en la que lo más nuevo es a la vez lo mejor.

Nuestro siglo se ha ido separando de los grandes esquemas decimonónicos, cuestionando incluso la posibilidad de una filosofía de la historia. El progresismo inherente a la burguesía en su período de ascenso —siglos XVII al XIX—, topa hoy con la crítica acerada de esta misma clase. La ciencia histórica, que en el siglo pasado alcanzó un desarrollo y madurez admirables, amenaza hoy de ruina total, carcomida por el afán de salir adelante sin el apoyo de una filosofía explícita. No puede tratarse, sin embargo, de la repristinación acrítica de los esquemas pasados —aun así, mucho más persistentes y operantes de lo que se quiere conceder— ni de que la especulación vaga termine por sustituir al hacer historiográfico concreto —aunque carezca de sentido si no se incluye en una dimensión filosófica totalizadora—, sino, por lo pronto, de tomar conciencia de lo precario de nuestra situación. Lo grave de la reducción empirista de las ciencias sociales —también una filosofía— es que, necesariamente infieles a sus supuestos metodológicos, no pueden menos de utilizar esquemas generales, pero de manera subrepticia, sin que parezca necesario dar cuenta de ellos. Así, el concepto de modernidad fue aderezado por la sociología norteamericana de la postguerra para servir de contraste de la llamada «sociedad tradicional», que caracterizaría a los países de la periferia.

El concepto de modernidad —y su corolario de modernización, mecanismos socioeconómicos para elevar al estadio de modernidad a las «sociedades tradicionales»— resulta harto cuestionable aplicado a la problemática actual de las relaciones entre los países industrializados y los subdesarrollados. Mantiene vigencia, sin embargo, como categoría histórica referido a las transformaciones económicas, sociales, técnicas e ideológicas que se producen en Europa a partir del siglo XV. Dada la continuidad consustancial de lo histórico, cualquier fecha que se señale como comienzo de una nueva época resulta arbitraria y cabe siempre rastrear antecedentes significativos. Pero, aun así, a finales del siglo XV y comienzos del XVI confluyen una serie de factores que marcan a fondo el desarrollo ulterior. Reducidos a su expresión más sencilla, pueden agruparse en dos complejos fundamentales: los econó-

micos y sociales, que originan el capitalismo; los técnicos e ideológicos, que constituyen las ciencias físico-naturales. En ningún otro acontecimiento histórico se transparenta la estrecha conexión e interdependencia de todos estos factores con mayor claridad que en el «descubrimiento de América». Parecería el acta constitutiva de la modernidad.

Que las estructuras socioeconómicas del primer capitalismo mercantilista están en la base de la expansión ultramarina resulta hoy tan evidente como que los metales preciosos que se rescatan en el nuevo mundo contribuyeron de manera decisiva a la «acumulación primitiva», que posibilitó el nacimiento del capitalismo industrial. Una misma relación se observa en el plano ideológico: la travesía del Atlántico hubiera sido imposible sin determinados conocimientos científicos y técnicas del arte de navegar. A su vez, el encuentro con un continente desconocido impulsó extraordinariamente el despliegue de las ciencias modernas. Las páginas que siguen se ocupan de algunos aspectos de la repercusión de la experiencia americana en la constitución de la ciencia moderna, con la intención de contribuir a clarificar concepto tan ambiguo, pero imprescindible, como el de «*modernidad*».

II

El historiador mexicano Edmundo O'Gorman (1) ha criticado muy sensatamente la noción de «descubrimiento de América». Al decir que Colón descubrió América se desliza una falsedad doble: por un lado, se olvida el hecho esencial de que murió empeñado en que había llegado a las Indias, es decir, a las costas de Asia; segundo, se supone que América ha existido siempre, en espera de su descubrimiento. América, como realidad histórica, se configura en un largo proceso de europeización, que el arribo de las carabelas castellanas únicamente inicia. Más que de su «descubrimiento» habría que hablar con O'Gorman de su «invención». Sin embargo, es el primer hecho, aparentemente más trivial, de la ignorancia colombina de haber hallado un nuevo mundo, el que nos invita a reflexión.

La vehemencia con que Colón se aferra a la idea de que ha llegado a las Indias, aunque la experiencia le aporta cada vez más pruebas en contrario, puede explicarse por dos motivos de orden muy diverso, pero que no por ello dejan de reforzarse mutuamente. En primer lugar, si no ha llegado o anda cerca de las costas de Asia —y éste había sido el supuesto de sus viajes, navegando hacia Occidente en-

(1) Edmundo O'Gorman: *La invención de América*, México, 1958.

contrar la ruta de los grandes imperios asiáticos—, ¿dónde podría entonces encajar las tierras descubiertas? La noción de un nuevo mundo es en sí tan revolucionaria y contradice tan rotundamente las creencias de la época que es comprensible que sólo con gran dificultad y cuando la evidencia agobiase termine por imponerse. Desde la antigüedad clásica parecía una verdad inamovible el que la *ecumene,* es decir, la parte del mundo habitada, conste tan sólo de tres partes —Europa, Asia y Africa—, con lo que se admitía la posibilidad de que existiesen tierras ignotas, pero en las que no había o no podía haber vida humana. Esta división tripartita de la *ecumene* adquiere con el cristianismo un respaldo teológico: símbolo de la Trinidad, viene confirmada en la Biblia en los tres hijos de Noé o en los tres Reyes Magos, representantes de la humanidad toda.

El segundo motivo de su tozudez es de orden económico: los viajes de Colón tienen una finalidad mercantil, descubrir una ruta marina por el occidente que haga asequibles los imperios de las especias. Si se confirma que las tierras descubiertas no son la antesala de estos imperios, entonces puede resultar que tantos esfuerzos y gastos tan considerables se traduzcan en un solemne fiasco. ¿O es que acaso se pueda pensar con seriedad en comerciar con las tribus antillanas? La riqueza de estas islas —con excepción del poco oro de los abalorios— sólo existía en la fantasía del almirante. Si no se encuentra el paso a tierra firme, es decir, a los grandes imperios que describió Marco Polo, difícilmente podrán convertirse en realidad las esperanzas económicas puestas en la empresa. Muy característica de esta situación agobiante es el acta notarial que hace levantar Colón en su segundo viaje, recorriendo las costas de Cuba, el 12 de junio de 1495. La tripulación queda obligada a reconocer solemnemente que las costas que divisan pertenecen a tierra firme, bajo amenaza de cortar la lengua y de imponer una multa de 10.000 maravedíes al que se atreviese a afirmar lo contrario.

El éxito de una empresa se mide por el mayor o menor acercamiento de lo realizado a lo originariamente querido. Cierto que entre lo hecho y lo que se pretendía en un principio existe una distancia insalvable: ese abismo que va del pensamiento al ser. De ahí la conciencia de enajenación —salida y, en cierto modo, pérdida de sí mismo—, que implica el reconocerse en lo ejecutado. La obra, culminación de intenciones y de esfuerzos, resulta, una vez acabada, algo extraño; es de otro barro que nuestras fantasías. Es y no es lo que queríamos hacer. Extrañamiento que exige una nueva reflexión sobre la naturaleza de lo realizado y que suele terminar por el acomodo de

la intención originaria a la obra forjada. Conscientes de esta dialéctica entre proyecto y realización, no es menos cierto que entre ambos tiene que mantenerse una cierta afinidad si no queremos sentirnos por completo frustrados.

Entre la intención primigenia de Colón —atinar una ruta por occidente que condujese a las Indias como requisito para lograr fabulosas riquezas— y los resultados —hallazgo de «1.400 islas y 333 leguas de la tierra firme de Asia»— sólo hay correspondencia si se muestra con certidumbre absoluta de que las tierras descubiertas hay que identificarlas con las asiáticas. Y de ello no había otra evidencia que el tesón del almirante en proclamarlo. Obcecación que si no dice mucho en favor de su espíritu científico —el talento de descubridor consiste precisamente en la capacidad de ir adaptando el pensamiento viejo a las realidades nuevas—, manifiesta una vez más el carácter primariamente mercantil de la empresa: si no se tratase de Asia, quedarían perdidas tantas riquezas como en el extremo oriental de este continente se ubican.

Colón murió con la pesadumbre del que se sabe a la vez fracasado y engañado. No pudo realizar su sueño de arribar por el occidente al imperio del Gran Khan. Lo que parecía obvio —navegando hacia occidente tendría que llegar a Catay y Cipango— se mostró irrealizable porque entremedias se alzaba obstinado un continente que se empeñó en ignorar. Su hazaña había puesto a los pies de la Corona de Castilla «miles de islas y aun tierra firme», cuyos derechos, a pesar de su mucha precaución en cerrar capitulaciones provechosas, no había forma de hacer respetar. Este sentimiento de frustración acompaña a Colón desde su segundo viaje y explica en parte algún comportamiento sólo en apariencia desquiciado: esas llamadas malas cualidades de gobernante en cuanto salta a tierra, es decir, topa con la realidad, y surgen problemas, motines y rebeldías. Chasco y decepción acompañaron la primera colonización de las Antillas, hasta que aparecieron los primeros yacimientos auríferos. Pero ya entonces se había derrumbado el modelo colombino de «factoría».

III

Constatar la continentalidad propia de las tierras recién descubiertas precisaba no tanto de dotes de marino genial o de ambición ilimitada, que lleva a arrostrar los mayores peligros, como de ese raro don de saber mirar, reflexionando sobre lo observado. Contraponer lo que hemos visto con nuestros propios ojos a la *opinión de los filósofos*

parece hoy tan nimio que se necesita no poca sensibilidad histórica para percibirse de toda su significación a comienzos del siglo XVI. Siempre es arbitario establecer fronteras —la continuidad constituye la enjundia de la historia—, pero en muchos de sus rasgos más característicos Colón parece estar aún inmerso en la Edad Media, como patentiza su carácter visionario, su providencialismo, hasta ese proyecto quimérico de rescatar los Santos Lugares. En el hombre, en cambio, que nos habló por vez primera de «una cuarta parte del mundo», la modernidad ya ha explotado.

Ver lo que tenemos ante nosotros no es tarea fácil. La visión, cuando no se reduce a sus elementos puramente ópticos, no es tan sólo pasividad, reflexión de un objeto. Por lo pronto, la antecede una cierta intención —actividad del sujeto— por la que dirigimos la mirada a un objeto y no a otro. Ver una cosa implica dejar de ver otra. La mirada es selectiva. Los criterios de selección son, en primer lugar, de orden histórico-cultural. Llamamos precisamente cultura a este horizonte común en el que se encuadra el modo específico, en base a una experiencia biográfica única, que tenemos de «ver el mundo». Estas dos coordenadas —la cultural y la biográfica— delimitan un ámbito concreto, en el que los objetos adquieren una perspectiva al ser ordenados jerárquicamente según nuestras intenciones. Intenciones que no hay que ir a buscar en un campo ideal, impreciso, recóndita quintaesencia de la personalidad, sino que son, en último término, expresión de las necesidades materiales y del modo de satisfacerlas. A partir de ellas se establece una selección y un orden de prioridades que permiten interpretar lo visto, es decir, atribuirle significación. La palabra como concepto parece desprenderse de la cosa, a la vez que la cosa, gracias a la palabra, queda absorbida de su contorno y se constituye como tal. Este es el punto en que coinciden ver y nombrar. Dar nombre a una cosa es también verla por vez primera, aunque otros la hubiesen manejado con anterioridad o se hubiesen topado físicamente con ella sin percibir, sin embargo, su especificidad.

En 1503 aparece en París una epístola con el sugestivo título «Mundus Novus» (2), de la que en breve plazo se multiplican las ediciones latinas y en lenguas nacionales. El autor, Américo Vespucio, es un mercader proviniente de una familia notable de esa Florencia que, anunciando una nueva era, ha sabido combinar el gusto por las artes y las letras con el mejor tacto para los negocios. Desde 1492 vive en Sevilla: los italianos se han adaptado al desplazamiento atlántico de

(2) Para las cartas de Américo Vespucio, manejamos la edición de Roberto Levillier, Buenos Aires, 1951.

la vida comercial. Subyugado por la fiebre andaluza de descubrimientos, logra en 1497 ser elegido «por el rey Fernando de Castilla» miembro de una expedición. No le mueve el afán de ganar inmensas riquezas. Ha conocido «distintas vicisitudes de la fortuna y cómo mudaba estos bienes caducos y transitorios, y cómo un tiempo tiene al hombre en la cima de la rueda y otro lo arroja de sí y lo priva de los bienes que se pueden llamar prestados». Estas palabras sobre la vanidad de los bienes terrenales parecen anunciar una conversión y el retiro a un convento: «Decidí abandonar el comercio y poner mi propósito en cosas más laudables y firmes.» Lo nuevo, lo sorprendentemente nuevo, es la frase que remata esta conversión ascética: «Y fue que me dispuse a ir a ver parte del mundo y sus maravillas.»

Ver el mundo, mirar alrededor y descubrir sus maravillas exige una férrea disciplina. La observación es también el resultado de una larga ascesis. Requiere concentración tomar la latitud con el astrolabio y el cuadrante. Más arduo es medir la longitud, que reclama largas vigilias, al tener que observar la conjunción de la luna con los planetas. «Por causa de la dicha longitud he perdido yo mucho sueño y he abreviado mi vida diez años; y todo lo tengo por bien empleado, porque espero alcanzar fama por mucho tiempo.» El ascetismo monacal no solamente está en la base del «espíritu capitalista» al ser vertido por el calvinismo en la actividad diaria, como ha subrayado Max Weber, sino que también, en un proceso de secularización semejante, posibilita el nacimiento del «espíritu científico». La disciplina monacal como primera forma de racionalización de la conducta, al establecer una coherencia lógica entre fines y medios, da origen, una vez secularizada —es decir, introducida como pauta en la cotidianeidad de los que permanecen en el mundo—, tanto al espíritu capitalista como al científico. La fuente común, y consiguiente interrelación entre capitalismo y ciencia, definen los márgenes de la modernidad.

En la epístola mencionada, Vespucio se apresura en comunicar a su compatriota Lorenzo Pedro de Médicis el gran descubrimiento científico que se desprende de su tercer viaje, realizado en 1501-1502, al servicio del rey de Portugal, siguiendo las costas brasileñas hasta soprepasar el río de la plata, que llama río Jordán. «Llegados hasta la altura de 50° y obligados por el tiempo a regresar sin haber visto el fin de la costa, hubo de observar que esa latitud sobrepasaba en 15° la de Africa y en casi 50° la de Asia.» Estos datos contradecían la idea, hasta ahora aceptada, de que las tierras descubiertas perteneciesen al continente asiático. Vespucio se atreve a pensar lo teóricamente —es decir, desde el nivel de la ciencia de su tiempo— imposible, y consi-

dera lícito llamar a estos países Nuevo Mundo «porque en tiempos de nuestros mayores de ninguno de aquéllos se tuvo conocimiento, y para todos aquellos que lo oyeran será novísima cosa, ya que esto excede la opinión de nuestros antepasados». Son nuevos estos países no sólo porque nadie supo de ellos y su descubrimiento nos cogió de improviso, sino —y esto es lo esencial— porque su mera existencia rompe el molde teórico de nuestros conocimientos. Tolomeo, y con él las distintas escuelas cosmográficas, habían insistido en «que más allá de la línea equinoccial y hacia el mediodía no hay continente; sólo el mar, al cual han llamado Atlántico; y si alguno de aquéllos ha afirmado que había allí continente, han negado, con muchas razones, que aquélla fuera tierra habitable». Frente a la *autoridad* sagrada de los antiguos, Vespucio opone el *hecho* de su viaje y exclama triunfante: «Pero que esta opinión es falsa y totalmente contraria a la verdad lo he atestiguado con esta mi última navegación, ya que en aquella parte meridional yo he descubierto el continente habitado por más multitud de pueblos y animales que nuestra Europa, o Asia, o bien Africa.» Y si estas tierras no pertenecen a ninguna de las tres partes del mundo conocido, «es, pues, cosa manifiesta haber navegado nosotros la cuarta parte del mundo».

«Mundus Novus» es, sin duda alguna, una publicación científica de enorme trascendencia, escrita exactamente un siglo antes de que Galileo, en 1604, hiciese su primer descubrimiento astronómico, también una nueva estrella, cuya mera existencia ponía en entredicho la inmutabilidad perfecta que los filósofos, con los mejores argumentos, atribuían al cielo. El descubrimiento de Vespucio puede resumirse en tres puntos primordiales: 1) se concibe por vez primera la continentalidad propia de las tierras que, en su honor y no con demasiada injusticia, se iban a llamar América; 2) se entierra definitivamente el concepto de *écumène*, por el que sólo una parte privilegiada de la tierra, precisamente la conocida, reúne condiciones de habitabilidad: el globo todo va a convertirse en morada real o potencial del hombre; 3) se elevan dudas fundadas sobre la credibilidad de los escritos de los antiguos y, en todo caso, lo empíricamente comprobado prevalece sobre lo que tan sólo acredita la autoridad. «En aquel hemisferio he visto cosas no conformes a la razón de los filósofos.» El nuevo mundo manifiesta su radical novedad al dejar de coincidir con lo hasta entonces pensado. El aristotelismo, convertido en caparazón ideológico de la clase dominante, recibe sus embates más certeros de parte de ese afán de «ver el mundo y sus maravillas», sin anteojeras ni prejuicios.

Saber mirar y dejar constancia de lo visto resulta a la larga revolucionario.

Establecida la novedad de las tierras descubiertas, fauna y flora adquieren un interés especial. Ya no se trata de ir descubriendo vestigios de lo que se esperaba para cerciorarse de que el imperio del Gran Khan no podía estar muy lejos, sino de contemplarlas en su radical originalidad. La tendencia a interpretar lo nuevo en función de lo conocido deja paso al empeño de subrayar diferencias. Pero la emoción rebasa al constatar la existencia de vida humana en regiones donde se suponía imposible. Tropezarse con un hombre que en sus rasgos físicos nos es semejante y, sin embargo, tan distinto en todos los demás aspectos es una experiencia sobre cuyo alcance no cabe insistir demasiado. De todos sus descubrimientos, ninguno podía llamar más la atención: es bien comprensible que las cartas de Vespucio se devorasen en Europa y con tal ansiedad. Espiguemos en «Mundus Novus» y en la «Lettera», de 1504, conocida también con el título de «Cuatro Navegaciones, las características de este *hombre nuevo*, que se graban más profundamente en la conciencia renacentista.

En primer lugar resalta su prestancia —«tienen cuerpos grandes, bien plantados, bien dispuestos y proporcionados»—, acompañada de las mejores cualidades físicas —«son ágiles en el andar y en los juegos..., así los hombres como las mujeres, que una mujer no tiene reparo en correr una legua o dos...; nadan de una manera increíble»—, lo que asegura longevidad —«viven ciento cincuenta años y pocas veces se enferman, y si caen en una mala enfermedad, a sí mismos se curan con ciertas raíces de hierbas»—. Segundo, desconocen la propiedad privada —«tampoco tienen bienes propios, pero todas las cosas son comunes»— y viven en comunidad —«sus habitaciones son comunes... y en algunos lugares tan anchas y tan largas que en una sola casa encontramos que había 600 almas»—, lo que les hace desdeñar las riquezas, sin poder imaginar que sea codicia —«las riquezas que en esta nuestra Europa y en otras partes usamos, como oro, joyas, perlas y otras riquezas, no las aprecian en nada y, aunque las poseen en sus tierras, no trabajan por obtenerlas ni las estiman. Son liberales en el dar, que por maravilla os niegan cosa alguna»—. Sin las trabas de la propiedad, no necesitan de leyes ni de autoridad —«éstos no tienen rey ni señor, ni obedecen a nadie, y viven en entera libertad»—, ignorando hasta la menor coacción, incluso «no comen a horas fijas, y lo hacen tantas veces como quieren y no les importa mucho que la gana les venga más a media noche que de día, que a toda hora comen». En un mundo semejante, ni que decir tiene, se desconoce el cas-

tigo, y no por ello son menos pacíficos: «no tienen justicia ni castigan al malhechor, ni el padre ni la madre castigan a los hijos; y sea o no asombroso, nunca vimos que hubiera disputas entre ellos». Tercero, viven en absoluta promiscuidad, sin conocer ningún tabú sexual. «No tienen vergüenza de sus vergüenzas, así como nosotros no la tenemos de enseñar la nariz o la boca.» «No usan entre ellos matrimonio, cada uno toma las mujeres que quiere, y cuando las quiere repudiar, las repudia sin que se le tenga por injuria ni sea una vergüenza para la mujer, pues en esto tiene la mujer tanta libertad como el hombre. No son muy celosos, pero son lujuriosos fuera de toda medida, y mucho más las mujeres que los hombres.» En resumen, concluye Vespucio, intentando abstraer a un nivel filosófico los conocimientos que ha ganado empíricamente: «Viven según la naturaleza, y pueden llamarse más justamente epicúreos que estoicos.»

Sorprende la cantidad y calidad de los materiales etnológicos que recogen las epístolas de Vespucio. En su rigor científico no admiten parangón con las relaciones colombinas. El gran geógrafo se revela también el primer etnólogo del mundo moderno. Un tema hoy tan discutido como el de la relación entre agresividad y represión sexual adquiere una primera formulación en la pluma del florentino. Pero no es una valoración de su obra científica lo que ahora nos interesa, sino la repercusión de esta imagen del hombre nuevo sobre la idea del hombre, que va diseñando la Europa moderna.

IV

Las cartas de Vespucio se leen con avidez en una Europa que pasa por una crisis profunda. Según la perspectiva, puede parecer tanto otoño (Huizinga), ocaso de valores, tradiciones, formas de vida —las estructuras económico-sociales están en plena descomposición— como aurora de un nuevo mundo. Una clase social nueva, de mercaderes y banqueros, de menestrales y artesanos, empieza a hacer acto de presencia. La lucha entre lo viejo y lo nuevo se expresa aún en la forma de una disputa teológica. Erasmo, defensor de un humanismo cristiano, que quiere volver a sus raíces originarias —cualquier intento de retorno al origen implica siempre un nuevo comenzar—, es el representante cabal de la Europa renaciente en la primera década del siglo XVI. Las cartas de Vespucio tenían que producir su mayor impacto en el círculo de erasmistas. En uno de ellos de especial manera: en Tomás Moro.

Imaginemos la simbiosis de esta cultura que Vespucio describe con admiración no contenida—para nosotros, «primitiva»; para el hombre del Renacimiento, sólo distinta—con un cristianismo consciente de su ascendencia helénica y tendremos la «Utopía» (3). La diferencia fundamental entre la «República», de Platón, y la «Utopía», de Moro, radica paradójicamente—si nos atenemos a la significación derivada del adjetivo utópico, como sinónimo de irrealizable—en que esta segunda obra no es resultado de una lucubración «ideal» sobre el estado perfecto, sino que surge de una experiencia histórica concreta: pueblos que viven felices y pacíficos en un régimen de comunidad de bienes no es un sueño imposible, sino la realidad social de las tierras recién descubiertas. Ezequiel Martínez Estrada (4) exagera sin duda cuando identifica a la isla de Utopía con la de Cuba—qué tentación el suponer en el siglo XVI una visión profética de la isla socialista—, acertando en lo principal: la Utopía tiene una ubicación geográfica precisa, el Nuevo Mundo, así como fuentes científicas de solvencia, Américo Vespucio, Pedro Mártir de Anglería.

El salto de Moro, lo que hace sea utopía y todavía no topía, radica en presentar como existiendo lo que no es más que proyecto futuro. La vinculación creadora de la cultura helénico-cristiana con el comunismo «natural y originario» constituye la síntesis que define la historia de Europa como «progreso» hacia una meta que supera el modelo clásico.

Comunidad de bienes, desprecio por las riquezas en vez de leyes, fraternal concordia, todo ello tenía que impresionar profundamente a un cristiano en busca de la perfección evangélica. Los tiempos invitan a reflexión. Por todas partes se oyen voces clamando reformas. El «Elogio de la Locura» pone en la picota lacras harto extendidas. Tomás Moro se pregunta cómo es posible que en un mundo que se llama cristiano la injusticia y la corrupción hayan tomado carta de naturaleza. La pregunta la vuelve a hacer el joven Hegel y sigue sobre el tapete. La experiencia del Nuevo Mundo le confirma lo que la admirada filosofía platónica y los primeros padres de la Iglesia ya habían defendido con tesón: comunidad de bienes como base de una vida social en justicia y fraternidad. «Por eso estoy absolutamente persuadido de que, si no se suprime la propiedad, no es posible distribuir las cosas con criterio equitativo y justo, ni proceder acertadamente en las cosas humanas.» La idea es vieja y, al parecer, tercamente persistente.

(3) «La utopía de Moro», edición de Eugenio Imaz, *Utopías del Renacimiento*, México, segunda ed., 1956.

(4) EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA: «El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba», *Cuadernos Americanos*, México, marzo-abril 1963.

Moro inicia la «Utopía» describiendo, como contraste aleccionador, el cuadro pavoroso de la sociedad inglesa de su tiempo, en la que una minoría parasitaria acumula en provecho propio toda la riqueza, condenando a la mayoría a la servidumbre o al robo. Al ladrón rebelde se reservan «graves y horrendos suplicios, cuando sería mucho mejor proporcionar a cada cual medios de vida y que nadie se viese en la cruel necesidad, primero, de robar, y luego, en consecuencia, de perecer». La ciencia social es desde su nacimiento y no puede ser otra cosa que crítica social. En un momento en que la codicia arrastra a Europa —todo riesgo parece menguado si se husmea riqueza—, un hombre que la Iglesia va a declarar santo se atreve a propugnar como única posibilidad de realización de las virtudes cristianas la implantación previa de un régimen comunista.

Al iniciar la burguesía su larga marcha de ascenso al poder, acumulando capital, el pensamiento de Moro pudiera parecer extemporáneo, reliquia de una mentalidad históricamente desfasada. Hoy, al final del ciclo capitalista, patentiza su significación primordial. El concepto clave que posibilita el nacimiento de las cienes sociales es precisamente el de utopía. Gracias a él, la sociedad en que se vive no aparece ya como lo definitivamente dado, frente a lo cual sólo cabe, en el mejor de los casos, contraponer el modelo perfecto, pero inalcanzable, que dicta la razón. Sociedad dada frente a sociedad ideal: dualismo platónico sin posible comunicación. Lo *utópico* se diferencia de lo *ideal* en contraponer a lo dado no la razón, sino la experiencia concreta del hombre que «vive según la naturaleza», para emplear la expresión de Vespucio. La oposición «hombre natural» y «hombre civil» está en la base de la teoría revolucionaria que desarrolla la burguesía en los siglos XVII y XVIII, antecedente inmediato de la ciencia social contemporánea.

Ignacio Sotelo
Sybelstr. 66
1 Berlín 12 (Alemania)

LA CUBRECAMA

Evidentemente, había sido una mala idea. En realidad, ni siquiera había sido una idea. Ni buena ni mala. Y ahora estaban arrepentidos. Y, sin embargo, mientras duró parecía excelente.

La cubrecama apenas estaba arrugada; lo bastante, sin embargo, para que en otra oportunidad —y en otras condiciones— Elsa hubiera puesto el grito en el cielo. Elsa tenía un sistema formidable de usar su manía por la limpieza, de manera que todo pareciera sucio o, por lo menos, incorrecto. Pero esta vez ni siquiera se había quejado, aunque el pliegue de la cubrecama hacía que uno de los lados cayera escandalosamente sobre el suelo.

No es que fuera una idea (de hecho ninguno de los dos la formuló), pero hacer el amor parecía lo único posible. Ni siquiera eso: habían llegado allí después de mucho llorar, después de una noche entera de llorar.

El sobre de papel manila con la radiografía estaba sobre un ángulo de la mesa de luz, asimétrico con la cubrecama. Poniéndola contra la luz —si uno conocía el secreto— era bastante fácil descubrir ese bultito blanco en la base del pulmón.

La habían mirado muchas veces y ahora estaba un poco ajada, con una de las puntas quebrada hacia dentro. Asimétrica como la cubrecama.

Elsa se había negado a creer; había sugerido mil posibilidades de error; había relatado su experiencia sobre extrañas transposiciones de análisis, de radiografías, escuchadas en un centenar de salas de espera de consultorios. Pero a medida que progresaba la noche su seguridad vacilaba. Cuando por fin estalló en sollozos era evidente que también ella creía, que aceptaba el hecho consumado.

Elsa, se negó, sin embargo, a hablar del seguro de vida, de ciertas medidas prácticas necesarias para el futuro. Cuando oyó mencionar a los chicos simplemente pegó un grito y se tapó los oídos con las manos.

Pero lo realmente difícil empezó recién después, cuando trató de abarcar la angustia de él, cuando intentó comprender esa sensación

de que alguien le aprieta a uno la garganta con una mano flaca y helada. Ella comprendía, por supuesto, la transposición literaria de esa sensación; pero en el mundo ordenado, limpio y reluciente de Elsa un canceroso era casi una impudicia. En el mejor de los casos el cáncer era estar muy enfermo, y si nos poníamos muy crudos, estar por morirse.

Abrazados, los ojos llenos de llanto, habían comenzado a acariciarse sin sentirlo, sólo para consolarse. Y, sin embargo, poco después estaban firmemente entrelazados, jadeando sobre la cubrecama, con los zapatos puestos.

Domesticado por un largo aprendizaje, también esta vez fue *coito interruptus*. Quizá, de preverlo, Elsa hubiera preferido que esta vez fuera de otra manera. Por primera vez se topaba con una sombra ominosa más terrible que su propio miedo al embarazo; es decir, al aborto. El cáncer parecía peor que el embarazo, podía incluso —inexplicablemente— hacerlo olvidar.

Hasta entonces había sido una noche terrible pero soportable. Los límites de lo humano aún no habían sido traspuestos.

Pero cuando Elsa, con un diestro golpecito de la mano, volvió la cubrecama a su lugar y con otro puso los bordes de la radiografía paralelos a los de la mesa de luz, recién entonces Horacio decidió suicidarse.

MARIO ARGENTINO PAOLOTTI
9 de julio, 223.
LA RIOJA (ARGENTINA)

ALGUNOS PROCEDIMIENTOS TECNICOS Y TEMATICOS DEL *LUNARIO SENTIMENTAL*, DE LEOPOLDO LUGONES

Varios aspectos de esta obra fundamental de Lugones se hacen patentes desde la primera lectura: una actitud sentimental de decepción, de hastío, que se manifiesta en reiterados sarcasmos, a veces a costa del poeta mismo, y una persistente voluntad negativa en el estilo. Cuando hay estrofas emocionadas, líricas o intachables, es que el autor ha cedido momentáneamente. La obra, carente por completo de optimismo (1), se desarrolla entre estos dos polos, hastío y antiestética, la hispidez sentimental de aquél manifestándose en el estilo intencionalmente grotesco de ésta.

Desde el prólogo se advierte la tónica de protesta en que fue escrito el *Lunario sentimental.* Protesta contra la gente práctica, contra la subestimación de la poesía, contra la estética nueva —en la cual el autor cree ver una semilla de descomposición del arte— y, finalmente, contra la vida misma.

En esta última negación, la más dramática de todas, se refleja la posición del poeta Lugones entre dos generaciones en pugna, entre dos épocas, en actitud batalladora, pero agónica, y hasta el germen de su final amargura.

Efectivamente, el *Lunario sentimental* es «un libro entero dedicado a la Luna. Especie de venganza con que sueño casi desde la niñez, siempre que me veo acometido por la vida», según dice en las frases finales del prólogo (p. 196) (2). La Luna no es solamente el símbolo de la poesía romántica a que Lugones nunca dio la espalda del todo; no es una declaración de guerra a la poesía tradicional, sino la imagen de un mundo sin vida. La Luna es el planeta muerto

(1) Se observa cierta discrepancia entre los juicios de la crítica sobre este particular. Guillermo Ara, por ejemplo, se refiere al «radioso optimismo» (*Leopoldo Lugones,* Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1958, p. 102) del *Lunario sentimentdl,* actitud de la cual el orgullo impotente y la postura estilística de negación del libro no podrían estar más lejos.

(2) En ésta y en todas las demás citas textuales que hacemos del *Lunario sentimental* a lo largo de este estudio, aparece entre paréntesis el número de la página correspondiente a la siguiente edición: Leopoldo Lugones, *Obras poéticas completas,* Aguilar, S. A. de Ediciones, Madrid, 1952.

por excelencia, donde ningún sentimiento es posible, ni el amor ni el odio. El poeta, sentimental incurable, escapa hacia las desoladas planicies lunares en busca de la insensibilidad. Por eso las figuras que desfilan por los poemas son personajes de guiñol, carteles comerciales, payasos, locos, suicidas, solteronas o figuras literarias, «quiméricas», como él las llama.

Todo el libro es una insistente negación de lo vital y por ello logra, de acuerdo a la teoría de Bergson, su contemporáneo, el efecto humorístico. Todo se mecaniza por ausencia de vida. No hay emociones sinceras; el amor se reduce a una intriga de Colombinas y Polichinelas. La «abuela Julieta» descubre que ha estado enamorada toda su vida, pero el hallazgo llega demasiado tarde. En la nueva versión del episodio de Francesca de Rímini, Lugones explica que no hubo amor, sino una amistad sublimada, y que Paolo y Francesca murieron injustamente sacrificados por los celos enfermizos del esposo deforme.

En fin, se trata de una serie interminable de fracasos, de decepciones, de intentos fallidos. El humor de la obra es, por consiguiente, agrio y doloroso, y las amargas carcajadas deben resolverse en rebelión idiomática. Como en *La guerra gaucha,* en esta obra Lugones descarga sobre el idioma la responsabilidad de expresar su visión contorsionada del mundo. Los adjetivos insólitos, las comparaciones grotescas, las rimas caprichosas, los vocablos cursis, los eufemismos innecesarios, los cultismos y nombres exóticos, los términos religiosos —de diferentes ritos— utilizados en analogías irrespetuosas, no significan mal gusto, ausencia de lirismo o capacidad lírica, o falta del sentido de las proporciones, como se ha dicho a menudo al comentar esta obra, sino deliberado intento de desarticular el mundo, de mostrar todo aquello que el hombre común respeta, despanzurrado y abolido. Es una inmensa burla a la emoción burguesa, al hombre mediocre, a la vida anodina de las ciudades, con ocasionales instantes de ternura que hacen más patético el libro entero, porque detrás de la cara blanqueada de tiza del payaso se alcanza a vislumbrar el verdadero rostro del hombre. En esto coincide extrañamente, entre otras cosas porque se anticipó, con el arte de la primera posguerra, cuando surgieron los arlequines y pierrots, las veletas y los muñecos en la pintura. Es que después de la guerra el hombre se sintió «deshumanizado», convertido en marioneta. El arte circense fue objeto preferido de novelistas, músicos y pintores. Lugones sintió la misma devaluación espiritual del hombre que desde la última década del siglo anterior hasta los años de la primera guerra mundial se había manifestado en la literatura

«lunar», y la sintió con una década entera de anticipación en la poesía hispanoamericana.

Varios años antes de los movimientos de vanguardia —ultraísmo, creacionismo— en las letras hispánicas, Lugones había llegado a parecida actitud estética. Por una parte, era un poeta que había recorrido ya todas las tendencias contemporáneas en su búsqueda de eterno insatisfecho. Venía del romanticismo hugueano, pasó por el taller modernista de Darío, se embriagó en las novedades del simbolismo francés, y hasta recibió influencias del impresionismo. Los «raros» de Rubén Darío, que Lugones había leído, fueron una buena introducción. No hay que olvidar que los superrealistas admiraron también, como a sus apóstoles y precursores, Lautréamont, Baudelaire, Rimbaud, Nerval y Laforgue.

El entusiasmo de Lugones por el ocultismo, su sentido algo sádico del humor, que los superrealistas explotaron llamándolo «humor negro», y la escritura automática, como protesta contra la lógica, son otras tantas notas comunes entre la poesía del *Lunario sentimental* y la de los poetas franceses Breton y Aragon, que tantos discípulos tuvieron en la década del veinte.

No hay que considerar, por lo tanto, al *Lunario sentimental* como un libro de poesía lírica, porque entonces el poeta sale perdiendo. Algunos críticos han rozado este punto, pero todavía sus juicios son severos porque no se le perdonan al poeta los prosaísmos ni los versos «flojos». Ara advierte claramente la actitud antilírica de Lugones, pero a pesar de hallarse en buen camino, insiste en que el *Lunario sentimental* es simplemente una obra de ingenio, y con este criterio se le escapa el aspecto más importante de este libro, a saber, que todo lo vulgar, antipoético y mal sonante es deliberado porque la obra está concebida justamente como una burla al lirismo y a lo sentimental: «Esta poesía de Lugones permanece adrede al margen de toda resonancia íntima... Hay excepciones como "Quimera lunar", acaso lo único medianamente valioso de este carácter que cuenta en el volumen» (3).

El poema «Quimera lunar» y algunos trozos aislados son precisamente los instantes de concesión a lo sentimental de que hablaba y es justo añadir que dichos instantes son singularmente valiosos porque revelan la verdadera entraña del poeta que quiere reírse y hacer reír al lector de lo absurdo de la vida, de la ineficacia de la ternura, de la imposibilidad del amor. Cuando se descorre por un momento el telón, revelando al actor descuidado, se nota su rostro trágico, profundamente humano.

---

(3) GUILLERMO ARA: *Leopoldo Lugones*, p. 86.

Se han citado numerosos autores como posibles influencias en la concepción y forma de este libro. La más obvia resulta la de Laforgue, cuyos poemas completos fueron publicados en 1890. Efectivamente, Jules Laforgue (1860-1887) escribió varios cuadernos de poesías, el primero de los cuales llevaba el título *L'imitation de Notre-Dame la Lune* y el segundo, *Le concile féerique,* que parecen ser los modelos del *Lunario* y del «Teatro quimérico», una de las divisiones del libro. Hay notas comunes también en el contenido, según lo anota Allen W. Phillips (4), aunque el pesimismo de Laforgue parece ser más profundo que el de Lugones (5).

En el *Lunario sentimental* no hay seres humanos reales, sino máscaras, marionetas y personajes literarios. Además, el teatro quimérico tiene ciertas reminiscencias del teatro de Musset, y los caprichos de vocabulario recuerdan la poesía de Rimbaud, de manera que este libro, como casi todos los anteriores de nuestro poeta, presenta un amplio espectro de posibles fuentes. Pero, lo mismo que sus otros libros, los poemas de *Lunario sentimental* son inequívocamente lugonianos, debido a la capacidad del poeta para utilizar lo necesario de sus modelos, para exprimirlos provechosamente. Al pasar por el alambique de su personalidad cualquier influencia perdía sus colores originales, adquiriendo valores nuevos en nuestra lengua.

Lo primero que se advierte en esta obra es una especie de diálogo

---

(4) «Notas sobre una afinidad poética: Jules Laforgue y el Lugones del *Lunario sentimental*», *Revista Iberoamericana,* XXIII, 45 (enero-junio 1958), páginas 43-64.

(5) Laforgue exploró como pocas las posibilidades de la lengua francesa en cuanto a ritmos, diversidad de metros y rimas. Utilizó latinismos y neologismos para lograr efectos irónicos; introdujo numerosas voces científicas en el poema y recurrió con frecuencia y acierto a palabras arcaicas. Además, compuso trozos basados principalmente en elementos del lenguaje coloquial con el objeto de rebajar el tono lírico del poema.

Otro aspecto de la poesía de Laforgue de especial interés para el estudio de Lugones es su persistente presentación de «Pierrot». Este personaje, venido de la «commedia dell'arte» italiana, cobró importancia a principios del siglo XVIII en el arte francés —en la pintura de Watteau (1684-1721), por ejemplo—, y en el Théâtre des Funambules, donde el famoso actor Deburau creó el Pierrot que se conoce hoy con su casquete negro y su amplia blusa. Deburau le confirió también la melancolía y la palidez lunar que divulgaron los grandes escritores de los años siguientes. Gautier fue quizá el primero de los postrománticos que se sintió atraído por esa caracterización, en *L'Esquisse d'un Pierrot posthume,* dedicado precisamente a Deburau; luego Banville en «Saut du Tremplin» y *Promenade galante,* Huysmans y Hennique en *Pierrot sceptique* y finalmente Verlaine en *Fêtes galantes.* Para un tratamiento detallado de este tema, véase Warren Ramsey, *Jules Laforgue and the Ironic Tradition,* New York, 1953, páginas 137 y ss.

Varios de los procedimientos y temas de Laforgue flotaban ya en la poesía francesa del siglo pasado. Algunos venían de Víctor Hugo —el enriquecimiento del vocabulario poético—, otros de Rimbaud —el uso de términos científicos—. Por fin, Laforgue hizo sus primeras armas como traductor de Walt Whitman, del cual deriva su preferencia por el verso libre. Lugones, admirador de Hugo y Whitman, encontró sin duda en Laforgue la síntesis de sus ideas poéticas.

con el lector. Se afirmó anteriormente que el *Lunario* no es una obra lírica, y ciertamente esta circunstancia del autor con el rostro vuelto al lector mientras va elaborando el poema es, sin duda, lo menos lírico. Es más, el diálogo se anticipa a las reacciones del lector y aun comenta las posibles sorpresas o los gestos de desagrado ante ciertas osadías del poeta. Por ejemplo, en el primer poema, que está dedicado «A mis cretinos», Lugones se dirige a estos supuestos contertulios con una fórmula directa: «Señores míos.» En seguida los verbos y pronombres apuntan alternativamente a la primera y a la segunda persona. Al finalizar la segunda parte de este envío le sale al encuentro al lector la pirueta verbal de rimar «náyade» con «haya de», y en la primera estrofa de la tercera parte, como gozándose de la cara ofendida del lector, arranca con estas preguntas:

¿Qué tal? ¿La hipermetría
precedente os sulfura?

(P. 199.)

En estos detalles se manifiesta el verdadero, el auténtico Lugones. El escritor escondido detrás de todas las máscaras que usó; el Lugones descubierto por él mismo en la madurez de su carrera, cuando escribió los *Romances del Río Seco*. Es decir, el narrador popular, que dejando a un lado las escuelas y los afeites literarios, revela una habilidad innata para transmitir, dramáticamente, casos y sucedidos que vienen desde lejos en el tiempo. Un contador de cuentos vernáculos, como don Segundo Sombra o como el Laucha de Payró. Detrás de la picardía poética, del calco literario, Lugones se dirige de frente al lector con parecida pregunta: ¿qué tal? Hay un excelente ejemplo de esta proximidad entre autor y lector en «Divagación lunar»:

Si tengo la fortuna
Dé que con tu alma mi dolor se integre,
Te diré entre melancólico y alegre
Las singulares cosas de la Luna.

(P. 240.)

En «Vals noble» (p. 262), la familiaridad con el lector llega más allá todavía: Lugones compone una especie de canción burdamente sentimental para uso del lector, y en un momento dado, tras un «tu», el poeta deja un espacio en blanco. En una nota al pie, se encuentra la explicación: «Aquí el lector debe poner el nombre amado» (p. 263).

En este tono, entre confianzudo y chancero, transcurre gran parte del libro. De allí derivan las metáforas de entrecasa que tantos gestos

despectivos han provocado entre los críticos. Cito dos, de entre otras muchas del mismo tipo:

Qué diablos, esas comidas de fonda
Son el martirio del celibato.

(P. 288.)

Y del corpiño harto estrecho,
Desborda sobre el antepecho
La esférica arroba de gelatina.

(P. 211.)

Esta es la explicación de la persistente desvalorización de los objetos y los seres en el *Lunario sentimental.* Se está haciendo tabla rasa de la tradición poética y se pasa por encima de los valores y las jerarquías. Unos ojos negros no tienen más valor —en cuanto negros— que un par de zapatos: «el charol de sus ojos y sus zapatos» (p. 214).

Se analizarán a continuación otros diversos elementos estilísticos del *Lunario sentimental* para ver con mayor claridad cómo se manifiesta a través de la obra este aspecto negativista.

La rima

La posición de Lugones en cuanto a la rima es bien conocida. En el prólogo del *Lunario* afirma que es «elemento esencial en el verso moderno» (p. 194). Agrega, además, que «en italiano se cita como caso singular a Petrarca, que usó quinientas once rimas distintas. Nosotros tenemos más de seiscientas utilizables» (p.196).

Es lógico que busque adornar sus versos con una «rima numerosa y variada», pero no hay que perder de vista las intenciones humorísticas del autor. Las rimas del tipo *náyade - haya de* no son un alarde de rima variada. Su virtuosismo consiste aquí en lo excéntrico, en lo inaudito, pues va más allá de las rimas «utilizables» que existen en el español. Tratándose de buscar la rima en esta forma casi no hay límites a las posibilidades de la lengua. Por otra parte, Lugones utiliza a veces frases latinas para completar la rima, como por ejemplo *borrica — pilula mica; insomnes — ab uno disce omnes;* o vocablos ingleses: *carey — new-mown-hay;* o italianos: *hermane — frangipane, persona — prima donna, flacura — jettatura;* y hasta nombres propios, como los siguientes: *dominó — Watteau, envenene — Irene, joven —Beethoven.*

En segundo lugar, la rima misma sirve, por su sola presencia, para desvalorizar ciertos contenidos, para impedir que se los tome demasiado en serio, porque el consonante les quita prestigio de inmediato. De este tipo son: *Sinagoga — soga, cisne manso — cisne o ganso, Gomorras — gorras, gloria — giratoria, dosis — de apoteosis,* que encierran en sí mismas el efecto humorístico por contraste.

Hay otras que están allí simplemente por el sonsonete, y en esto la poesía del *Lunario sentimental* tiene algo de la poesía espontánea, irracional, de los niños, que van asociando palabras por sus desinencias, sin reparar en su significado. De paso, conviene mencionar que este procedimiento está muy próximo al de la «asociación libre» de los superrealistas posteriores. Los ejemplos que siguen son de esas rimas por la rima misma, que además presentan terminaciones mal sonantes, propias de la deliberada estética negativa de Lugones en esta obra: *saltimbanqui — yanqui, chiche — fetiche, berrinche — compinche, apio — Esculapio, concha — rechoncha.*

Del tipo *náyade — haya de* se encuentra un par más: *orla — por la* (p. 206) y *petróleo — mole o* (p. 222). Finalmente hay rimas que no por inusitadas dejan de entrar con toda propiedad en la categoría de las «rimas utilizables»: *surte — lurte, arbitra — mitra, tronche — ponche, didascalia — algalia, absorbe — orbe, adorne — bicorne, oboes — cacatoes.*

La metáfora

Como es sabido, ésta hace un papel de primera importancia en la poesía modernista y posteriormente se convierte en elemento poético esencial, independiente. La posición de Lugones como figura de transición entre el modernismo y la poesía de vanguardia se advierte claramente en el *Lunario sentimental* al observar con detenimiento las metáforas y el uso que de ellas hace. Así como las rimas son sugeridas, a veces forzadas, por la simple desinencia del verso anterior, las metáforas también van cobrando importancia en sí, hasta separarse completamente de la intención o del contenido total del poema. Lugones persigue la imagen por la imagen misma, y sus comparaciones resultan, en muchos casos, extemporáneas, o desproporcionadas, o inadecuadas, en apariencia.

Claro está que el humor de que el poeta hace gala en este libro también gravita en la selección de sus términos de comparación, como cuando dice:

> *Maiyando una melopea insana*
> Con ayes de parto y de gresca,
> *Gatos a la valeriana*
> *Deslizan por mi barbacana*
> El suspicaz silencio de sus patas de yesca (6).
> (P. 211.)

(6) El subrayado es mío.

Gran parte de las metáforas de este libro responden a esta especial actitud del autor. Pero, por otra parte, también hay imágenes que ocurren porque la búsqueda del símil ha desembocado en ellas, sin que esas imágenes tengan relación directa con el tema tratado. Un ejemplo, del «Himno a la Luna»: «El búho con sus ojos de caldo» (p. 213): los ojos de caldo del búho son independientes del resto de la estrofa. Lugones presenta aquí un tipo de poesía que más adelante los ultraístas argentinos, con Jorge Luis Borges al frente, iban a proclamar como la aspiración mayor de la «nueva sensibilidad». Dice el *Manifiesto de Martín Fierro, periódico quincenal de arte y crítica libre,* aparecido en Buenos Aires en 1922: «Frente a la impermeabilidad hipopotámica del "honorable público". Frente a la funeraria solemnidad del historiador y el catedrático, que momifica cuanto toca [...], Martín Fierro siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una nueva sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión» (7).

A pesar de estas coincidencias, es curioso que Lugones no quisiera identificarse con la nueva generación cuando se le consultó años más tarde sobre la posición del grupo denominado «Martín Fierro».

Ghiano dice, a este respecto, que «Lugones condenó la poesía convertida en búsqueda excluyente de la metáfora, sorpresiva y fuertemente dinámica» (8). Sin embargo los «martinfierristas» celebraron al *Lunario sentimental,* precisamente porque encontraron en él suficientes analogías con la estética ultraísta, como para erigirlo en algo así como el precursor, si no el maestro. El mismo Lugones se adelanta a reconocer el valor esencial de la metáfora en el sentido que más adelante le dieron al término los ultraístas, entre otros. En el prólogo de la obra que aquí nos ocupa sostiene que «el lenguaje es un conjunto de imágenes, comportando, si bien se mira, *una metáfora cada vocablo;* de manera que hallar imágenes nuevas y hermosas, expresándolas con claridad y concisión, es enriquecer el idioma, renovándolo a la vez» (pp. 191-192) (9).

En resumen, no es raro encontrar en el *Lunario sentimental* anticipos de la poesía atomizada, desmembrada en pequeños hallazgos expresivos que años más tarde escribirían Borges, Huidobro, Hidalgo y otros. Efectivamente, en 1926, Borges decía: «La imagen (la que llamaron traslación los latinos, y los griegos tropo y metáfora) es, hoy por hoy,

(7) Véase JUAN PINTO: *Breviario de literatura argentina contemporánea*, Buenos Aires, 1958, apéndice 3, p. 280.
(8) JUAN CARLOS GHIANO: *Poesía argentina del siglo XX*, México, 1957, p. 31.
(9) El subrayado es mío.

nuestro universal santo y seña. Desde esas noches incansables en que el calaverón frailuno Quevedo holgaba con la lengua española, no han sucedido porretadas de imágenes, pleamares y mares de metáforas» (10).

Lo único que separa a Lugones de los jóvenes ultraístas es su concepción estricta de la poesía, es decir, una cuestión de principios formales; lo cual no quita para que su libro de 1909 presente muchos de los mismos rasgos que luego habrían de apasionar a los «creacionistas» y aun a los «superrealistas» hispanoamericanos: enumeración caótica, poetización de lo feo, visión pesimista del mundo.

a) *Enumeración caótica*

«Himno a la Luna» es un rosario de imágenes sugeridas por la Luna, en la cual algunas metáforas se desarrollan a lo largo de una estrofa completa mientras que otras ocupan sólo una línea.

La Luna es sucesivamente:

¡Oh ilustre anciana de las mitologías!
... lenteja de un péndulo inmenso
ondina de las estelas,
hada de las lentejuelas.
témpano prematuro
Solemne como un globo sobre una multitud
Custodia que en Corpus sin campanas
muestra su excelsitud al mundo sabio
postigo de los eclipses
trompo que en el hilo de las elipses
baila eternamente su baile de San Vito.
Verónica de los desterrados
Hipnótica prisionera
Girasol, Ofelia de los alelíes
candela, suspiráculo de las novias
Colombina, cara de estearina.

(«Himno a la Luna», pp. 205-216.)

Esta construcción, claro está, obedece al aire de letanía o de himno que el autor se ha propuesto conferirle a este poema en particular. Al leer estas aposiciones en serie se advierten las semejanzas con las *Litanies des premiers quartiers de la Lune*, de Jules Laforgue, que entre otros pareados, dice:

Astre fossile
que tout exile.

Embarcadère
Des grands mystères.

(10) Prólogo a *Indice de la nueva poesía americana*, Buenos Aires, 1926.

Bel oeil-de-chat
De nos rachats (11).

A la larga cadena de imágenes lunares se suma la enumeración de hombres, animales y objetos, que son afectados, de un modo u otro, por la Luna. Desde aquí se puede notar la cercanía de este poema con algunos de Neruda, aunque en éste se advierta una visión caótica del mundo que deja un sabor trágico en su poesía, mientras que en Lugones el pesimismo no alcanza esta dimensión:

El tigre que en el ramaje atenúa
Su terciopelo negro y gualdo
Y su mirada hipócrita como una ganzúa;
El búho con sus ojos de caldo;
Los lobos de agudos rostros judiciales,
La democracia de los chacales,
Clientes son de tu luz serena.
Y no es justo olvidar a la oblicua hiena.

(P. 213.)

En la inmensa «fauna» lunar Lugones evoca también a los «misántropos orangutanes» (p. 210), al vate que «sueña beldades de raso altanero» (p. 210), al «abstruso célibe», al «gendarme con su paso / de pendular mesura» (p. 210), «los jamelgos endebles» (p. 210), al «sastre que padece lumbagos insomnes» (p. 211), a la «rentista sola» (p. 211), al «can lunófilo» (p. 212), al «tiburón que anda / veinte nudos por hora» (p. 212), a «la joven que aguarda una cita, con mudo / fervor» (p. 214), al «gallo anacrónico del distante cortijo» (p. 215).

b) *Poetización de lo feo*

Queda establecido que la actitud negativa de Lugones en esta obra se manifiesta principalmente en el lenguaje y en los procedimientos poéticos. Es menester fijarse ahora en ciertas metáforas cuyo propósito es, decididamente, introducir como materia poética lo feo, lo que no tiene calidad poética por tradición, lo vulgar y lo prosaico. En «Himno a la Luna» se lee, en la enumeración de los sombríos habitantes de la noche:

El transeúnte que taconea un caso
Quirúrgico, en la acera oscura,
Trabucando el nombre poco usual
De un hermostático puerperal.

(P. 210.)

---

(11) *Poésies Complètes*, I, París, 1943, pp. 173-174.

Y unas líneas más adelante, en el mismo poema:

El sastre a quien expulsan de la tienda
Lumbagos insomnes,
Con pesimismo de ab uno disce omnes
A tu virtud se encomienda;
Y alzando a ti sus manos gorilas,
Te bosteza con boca y axilas.

(P. 211.)

Además de estas imágenes crudas, hay numerosos ejemplos del afán antipoético o antilírico. En ellos se revela un poeta cansado del lenguaje literario tradicional convertido ya en retórica. En respuesta, el poeta vuelve al lenguaje cotidiano, al lenguaje más prosaico, más desprovisto de connotaciones afectivas, como la mejor forma de expresar su desprecio por esa sentimentalidad falsa, por esa elegancia artificial con que los poetas suelen mencionar hasta las cosas más vulgares. Esto, por otra parte, es también una reacción contra la estética modernista. Se trata, pues, de un libro lleno de contradicciones, ya que contiene al mismo tiempo muchísimos elementos netamente modernistas. Y es precisamente en este enlazamiento de contrastes que se manifiesta el poeta de transición, sobre dos corrientes estéticas; el poeta «barroco» de los grandes contrastes, el sentimental y el cínico, el lírico y el humorista en una y la misma instancia.

En «El pescador de sirenas», el estrafalario pescador que ha pasado dos años sin poder enganchar en su anzuelo una sirena, las ha visto sin embargo:

Bogan muy cerca de la superficie
Blancas y fofas como enormes hongos,
O deformando en descocertante molicie
Sus cuerpos como vagos odres oblongos.

(P. 227.)

Este cuarteto, de paso, ejemplifica la dirección desvalorizante en conjunción con la antipoesía; el pescador fracasado:

... una noche de ideas más perplejas,
Se destapa de pronto las orejas.
Oye, naturalmente, el canto maldito,
Arrójase —homérida— al agua sinfónica,
Y como dirá la crónica,
Pone fin a sus días sin dejar nada escrito (12).

(P. 229.)

(12) El énfasis es del original.

Hay ejemplos de este tipo de prosaísmo deliberado a lo largo de la obra. En «Un trozo de selenología», dice el lunólogo que aparecieron en la superficie lunar unas doncellas blancas y:

No sé por qué original encanto,
Pensé que hablarían en estilo astronómico
Algún idioma como el esperanto,
Equitativo, simple y económico

(P. 273.)

El prosaísmo abunda en «Luna ciudadana», quizá porque Lugones trata allí de pintar una estampa de arrabal, con los elementos más comunes de la ciudad, y un vulgar problema sentimental. El personaje es Fulano, o sea el hombre de la calle, el hombre anónimo, el ejemplar que la ciudad produce por millones. Fulano viaja en tranvía, de regreso del trabajo. Vive solo; va a cenar, como todas las noches, en un restaurante barato. En el tranvía encuentra a una muchacha «de juventud modesta»: «lindos ojos, boca fresca. Muy mona» (p. 286), es todo lo que se le ocurre, apreciación artificial, de hombre atareado que apenas tiene tiempo para notar lo elemental y trazar *in mente* una fugaz anotación para la memoria. Más tarde, Fulano, sentado «ante su botella / y su rosbif» (p. 288), piensa en esta muchacha que nunca más verá y «se queda padeciendo largo rato. / Y monda que te monda los dientes» (p. 288).

En este mismo grupo, «Lunas», se encuentra un poema titulado «Luna de los amores». Vuelve en esta página el tenue sentimentalismo ciudadano, el discreto sentimentalismo del porteño que nunca admitiría ser un sentimental. La cuerda lírica de Lugones, aunque quiera escapar a ratos, recibe el resuelto tirón que la vuelve al tono casual y frívolo en que está orquestado el libro entero.

... El encerado nuevo
Huele a droga desvanecida.
La joven está pensando en la vida.
Por allá dentro, la criada bate un huevo.

(P. 299.)

Esta misma muchacha, soñadora en medio de un ambiente de irremediable vulgaridad, causa una ligera preocupación, de carácter práctico, en su madre que cuenta a sus amigas:

No prueba bocado. Antes le gustaba el jamón.
Reza mucho y se cree un cero a la izquierda
A veces siente una puntada en el pulmón.

(P. 299.)

En esta actitud antipoética está, indudablemente, la raíz de la poesía posterior de nuestro siglo. En efecto, la reacción antimodernista lleva a Lugones muy cerca de los escritores existenciales, para quienes el hombre, el hombre sin adjetivos, es el héroe de la historia humana. Otra vez se piensa en Neruda, protagonista del drama simple y eterno de vivir. Allí han cobrado ya jerarquía estos seres olvidados, los animales, las cosas, hasta la ropa y los muebles.

En seguida, el poeta vuelve a comprometerse peligrosamente en el pequeño drama sentimental de la muchacha solitaria, pero en el momento oportuno, sabe sacudirse la emoción y volver a dar, como un golpe de platillos en medio de una canción de cuna, la estridencia de sus imágenes grotescas:

La Luna, abollada
Como el fondo de una cacerola
Enlozada...

(P. 300.)

Por último, hay una interesante muestra de poesía menor, en el estilo que después cultivó Fernández Moreno, una cuarteta que aun dentro de un poema mayor, vale por sí misma. Una cuarteta que, sintetizando siglos, une de pronto a Calderón y los «vanguardistas» del siglo xx por su capacidad de condensación, la maestría y rotundidad metafórica:

Sobre la azul esfera,
Un murciélago sencillo
Voltejea cual negro plumerillo
Que limpia una vidriera.

(P. 212.)

c) *Visión pesimista del mundo*

La visión pesimista del mundo de que está impregnado el *Lunario sentimental* da como resultado una especie de humor desesperado, como una mueca grotesca y burlona, único gesto que le es dado exteriorizar al poeta, en protesta por el estado del mundo. Las rimas y las metáforas de esta obra, en cuanto procedimientos poéticos, están utilizadas con esta finalidad humorística. Este propósito casi caricaturesco es, además, del mismo grado que el de los poetas de la primera posguerra, cuando el artista expresa su impotencia burlándose de sí mismo, «deshumanizándose», en la terminología de Ortega.

Sería necesario también advertir que el pesimismo lugoniano quizá no fuera permanente, puesto que un año más tarde, en 1910, canta en

exaltado tono patriótico las «odas seculares», donde ofrece otra faceta de su versátil talento. De todos modos, es evidente que escribió el *Lunario sentimental* bajo la influencia de los poetas franceses finiseculares, y que él mismo estaba imbuido de un profundo desencanto, imposible de fingir por mero capricho literario. Si adoptó esta línea estética, es porque con ella podía expresar más eficazmente su tremendo descontento. Por otra parte, no es seguro, ni mucho menos, que su pesimismo ante la vida haya sido enteramente efímero, ya que su trágica muerte es crudamente consecuente con aquella temprana manifestación.

En cuanto a los diversos aspectos del «humor negro» lugoniano, en el poema «Jaculatoria lunar» hay una serie de imágenes de este humorismo sarcástico en las cuales el poeta juega con las ideas de la muerte, de la locura y de la inutilidad de la vida:

Tu cero en el minuendo
De la vida fugaz.

(P. 221.)

Candil del manicomio,
Candado del amor.

(P. 221.)

Reina del almanaque
Compuesto a tu merced
Atún del badulaque
Que te pesca en su red.

(P. 222.)

Luna de oro falso,
Bola de la sandez.

(P. 222.)

Tarántula del diablo,
Musa del alcohol.

(P. 222.)

Ave *MALIS* Stella
Danos tu dulce mal.

(P. 222.)

En «El pescador de sirenas» se repite el sarcasmo; esta vez las víctimas son el mismo pescador y las sirenas, personajes míticos poco apropiados para la broma. Sin embargo, Lugones da una imagen ridícula de las sirenas:

Sin saber de dónde,
Brota una gigantesca llenando el lago.
Pero, felizmente, luego se esconde
Entre lactescencias de un ópalo vago.

Colmó la esmeralda umbría
De las nocturnas aguas, su anca gorda.
¡Cómo el lago no desborda
Con tan enormes damas de la mitología!

(P. 227.)

La descripción de las sirenas, cuando aparecen en la superficie, también está hecha a base de connotaciones negativas, que provocan similares reacciones cómicas por contraste con la imagen mental que el lector tiene de estos seres fantásticos (13).

Otra notable faceta del acre humorísmo del *Lunario sentimental* se manifiesta en visiones apocalípticas: de muerte, de suicidio y de pesadilla:

Los jamelgos endebles
Que arrastran como aparatos de Sinagoga
Carros de lúgubres muebles.

(P. 210.)

Se multiplican las visiones macabras tomadas a risa:

El ahorcado que templa en do, re, mi, *su*
soga.

(P. 210.)

El pobre vate busca
Una vara de soga y un castaño.

(P. 277.)

A tu virgíneo
Rostro druida
Clava un suicida
Su ojo sanguíneo.

(P. 245.)

A veces estas visiones macabras no pueden mantenerse dentro del tono frívolo. Entonces, mientras lee esta poesía aparentemente trivial, el lector siente una ráfaga de horror: la imagen de la muerte, o de la locura, o del suicidio ha ido demasiado lejos, y le deja un helado soplo. En el siguiente par de ejemplos, Lugones va de la farándula circense a la más honda poesía de la angustia:

La muerte, como un hálito nulo,
Pasa junto a nosotros, y se siente su pausa,
En el lúgubre disimulo
Del perro que cambia de sitio sin causa.

(P. 280.)

---

(13) Véase la cita anterior de *El pescador de sirenas.*

Lucecilla que a medias con la Luna
Tu rostro excava en escultura inerte,
Y con sugestión oportuna
De pronto nos advierte
No sé qué próximo estrago,
Como el rizo anacrónico de un lago
Anuncia a veces el soplo de la muerte.

(P. 242.)

Más adelante las imágenes se van oscureciendo; la visión es febril, llena de sinestesias, de alucinaciones, en procura de la expresión veloz:

Por eso abren tan solas,
Bajo el novilunio miope,
Sus calles sin más vida que el mudo galope
Con que inflan sus siluetas tumbales las olas.
El aire se pone inerte
En su abierta extensión, sin causa alguna;
Y llena todo el ámbito la blanca muerte
De la Luna.
Para que el luminoso desamparo irradie
Con más desolación, se alza la niebla.
El organillo a ratos, pueril o grave,
Fue nada más que un silencio, lleno
De invisibles ojos fijos sobre la nave.
Un silencio con ojos, impávido y ajeno.

(Pp. 282-283.)

Este tipo de visiones quevedescas se repite con más insistencia en «Los fuegos artificiales», pavoroso cuadro impresionista, impregnado de humor funambulesco. Lugones acumula las imágenes macabras, como si los fuegos artificiales, con sus reflejos fantásticos, confiriesen a los seres y a las cosas su verdadera esencia: son seres ya muertos, muñecos de la vida, sin existencia real. Las luces del azufre y la pólvora no hacen más que poner de relieve este carácter fósil que el poeta advierte en los habitantes anónimos de las ciudades. Este es el tono clave de todo el *Lunario sentimental.* La Luna no es sino un esqueleto «de porosa estructura», cuya roca «se desintegra en bloques de tapioca», según la describe Lugones en «Himno a la Luna». Nada hay de romántico, de juvenil ni de poético en ella. La Luna es el perfecto símbolo de lo caduco, de lo desvitalizado, de lo abolido por el tiempo. Su luz ilumina un mundo igualmente fosilizado, igualmente inerte.

Los personajes del *Lunario* son, por lo general, muñecos literarios: Polichinela, Colombina, Pierrot, Arlequín, Hamlet, Don Quijote, o seres tan desteñidos y anticuados como los jóvenes finiseculares, decadentes, de los cuentos.

El poema «Los fuegos artificiales» añade a la luz innocua de la Luna un ingrediente más de deshumanización: los fuegos artificiales. La humanidad que se ha aglomerado en la plaza provinciana tiene las características de las máscaras en un teatro de títeres y la imaginación impresionable del observador-poeta ve en esas máscaras todos los horrores de la fealdad de la vejez, de la enfermedad, de la muerte y hasta del infierno. En el comienzo, corroborando el carácter impresionista de esta composición, se observa una imagen similar a una página de Marcel Proust en que el protagonista de *A la recherche du temps perdu* entra en un teatro cuya sala de pronto le parece un acuario. La impresión del teatro-pecera se desarrolla con enorme amplitud en Proust, a diferencia de «Los fuegos artificiales», en que el poeta dice:

Por la plaza que hormiguea
De multitud, como un cubo de ranas.

(P. 255.)

Se ve aquí que la multitud, lo mismo que en el caso del escritor francés, pierde su carácter humano; más aún, de pecera, la plaza se ha rebajado a «un cubo de ranas». De aquí en adelante esta multitud reacciona mecánicamente, por movimientos colectivos, perdida por completo la individualidad. Al primer estampido todos los presentes responden con «la O vocativa de las bocas abiertas» (p. 256). Después de describir algunas figuras pirotécnicas, el poeta se detiene, con fingida admiración, a elogiar al artista que construyó tal maravilla, diciéndole:

Deja que te aclame con un alma sencilla,
¡Con un alma de tribu que adora un
fuego augusto!

(P. 259.)

Los cuadros parciales que pinta Lugones en esta fiesta de luces contribuyen a recargar estas dos tintas: la multitud degradada a rebaño y visiones diabólicas provocadas por esta caricatura de humanidad.

Naturalmente, esta multitud, que parece un cubo de ranas o una tribu adorando fuegos sagrados, es toda la sociedad. Allí está caracterizada la justicia y la educación, el gobierno y el arte de su tiempo. Desde las comadres que saltan espantadas por la corneta de un ciclista, todos son vulgares, mediocres, y las palabras despectivas se multiplican: «chabacanas», «canalla», «familia burguesa», «un señor mediocre». Así veía Lugones a la sociedad argentina de su tiempo. Frecuentemente se queja del ambiente mercantil y grosero de Buenos Aires, de la falta de comprensión del público por el arte o por las ideas. El país le pa-

recía una nueva Fenicia, donde no había lugar para el poeta, y este libro es su réplica a esa sociedad. Al comienzo del *Lunario sentimental,* algunas de las cuartetas que se suelen citar como ejemplos de mal gusto están dirigidas precisamente a ese público; por ejemplo:

Dando un tropo más justo
Mi poético exceso,
Naturalmente la Luna es queso
Para vuestro buen gusto.

(P. 198.)

Esta concepción le conduce a una visión fantasmagórica, en que los seres, aparentemente inofensivos, adquieren por virtud de los fuegos artificiales su genuino significado. Es una humanidad diabólica, hostil, en su ignorancia y en su inercia:

Mi musical vecina,
Hacia su mamá se inclina
Con alelado estupor de jirafa.
Su oreja se pierde
En un matiz de herrumbre verde;
Y una llama loca
Del candente aparato,
Con lúgubre sulfato,
Le amorata la boca.

(P. 260.)

Luego aparece el esposo que «se asa en tornasol» y el «bebé que fingía sietemesino chiche / no es ya más que un macabro fetiche» (p. 260). A un cambio en las luces de artificio, toda la familia se convierte en otra clase de grupo, en un cómico remedo de familia mitológica. De inmediato salta a la atención del poeta otro personaje: «un señor mediocre / que puede ser boticario o maestro», es decir, un ciudadano más o menos inofensivo; pero «bajo un lampo de ocre / se vuelve siniestro» (p. 261). Próximo a él está un gendarme que también se convierte en «un cliente del abismo», y por fin «la multitud entera / se desforma en comba de cafetera» (p. 261). El lector se encuentra ya ante una visión plenamente superrealista. Los rostros y los cuerpos adquieren proporciones absurdas, como reflejadas en un espejo convexo, y el observador-poeta también entra en esta danza de pesadilla, convertido en «algo de sota y de saltimbanqui / yanqui...» (p. 261).

Los cuentos del «Lunario sentimental»

Intercalados entre los poemas del *Lunario* hay tres cuentos, que sumados a tres piezas en prosa bajo el acápite de «Teatro quimérico»,

constituyen la parte narrativa del libro. Los tres cuentos son: «Inefable ausencia», «Abuela Julieta» y «La novia imposible». Las prosas del «Teatro quimérico» se titulan, respectivamente. «Dos ilustres lunáticos» (diálogo), «El Pierrot negro» (pantomima) y «Francesca», cuento inspirado en el célebre episodio medieval de Paolo y Francesca de Rímini.

La primera distinción necesaria es que la prosa del *Lunario* no corresponde en tono ni estilo a los versos. Es una prosa modernista, armoniosa y clara, que más se asemeja a la de *Azul*, de Rubén Darío, que a las rugosidades de *La guerra gaucha*.

La segunda nota significativa es que los temas, los personajes y el lenguaje son decadentes, finiseculares, con la nota de *spleen* de los últimos románticos. Hastío y desaliento a la manera de Bécquer, prosa enfermiza y pálida, en fin, muy poco «lugoniana».

El protagonista de «Inefable ausencia» es un esteticista, lleno de fantasías, que prefiere sus sueños a la realidad.

Este personaje, primo hermano de las creaciones de Cambaceres, es un joven de rostro casi infantil, pálido y melancólico. Hastiado de su vida repleta de comodidades y sin obligaciones, se enerva en el fastidio y la inacción. Detestaba, dice Lugones, «el vigor casi grosero de aquella Naturaleza con su solazo y sus estímulos», y suspira por volver a «la ciudad amiga donde lo esperaba el amor; aquel amor de enervamientos tan sutiles» (p. 218).

En el vocabulario de este cuento figura todo el repertorio del último romanticismo, con la típica decoración de ambiente aristocrático, tan predilecta de los poetas modernistas. Se hará un catálogo de estos vocablos, siguiendo el orden en que ocurren en el texto. Son tan abundantes los ejemplos que casi se puede reducir la historia a una acumulación de tristezas y ansiedades indefinibles. Estos estados de ánimo revelan el mismo afán de evasión de la realidad que anticipa el título. En efecto, la inefable ausencia consiste en que vale más la emoción, la nostalgia de un amor, que el amor mismo. La realidad destruye los sueños; la vida afea lo único bueno que un hombre puede poseer: su fantasía. «La certidumbre, la materialidad de su encanto que resultaba de tenerla allí tan cerca, disminuía su amor» (p. 218) (14).

Naturalmente, no hay movimiento en este cuento. Todo transcurre en la quieta y umbrosa habitación en que dos amantes se encuentran

---

(14) Los vocablos más característicos de la obra, que le dan su tono particular son los siguientes: crepúsculo, palidez, fuentes, glorietas, decadencia, claudicación, fiebre, dulzura, pensativo, lirio, oscuridad, fatalidad, llorar, sufrir, horriblemente, aislado, suspiro, inercia, atormentada, ansiedad, plenilunio, extasiaba, tristeza, devoción, nostalgia, místico, idealidad, imaginación, irrealidad, ensueño, sugestiones, adioses, desventura, separación, inexorable, eternidad, soledad, desgarramiento, sollozar, despedida, sacrificio, juramento, ausencia, tortura, dolor, imposible, solitario.

por última vez. No hay obstáculos para su amor, no hay fuerzas contrarias ni separación forzosa; sólo la indescriptible angustia de no poder gozar de la vida directa y plenamente. Las palabras parecen torpes imitaciones de sus pensamientos. Las manos enlazadas están desagradablemente húmedas. Entonces Roberto tomó su resolución: «No había remedio. Si quería conservar la excelencia de su amor, tendría que alimentarlo en la soledad.» Habiéndole dado a Blanca el primero y último beso, se aleja para siempre, «buscando la ausencia donde gustaría eternamente su tortura... con el intento de más bien amarla, anacoreta del amor perfecto, que sólo vive de dolor y de imposible» (p. 220).

Tres palabras reveladoras: perfecto, dolor, imposible. En ellas Lugones expone una veta sumamente importante de su espíritu; el poeta es, sin duda, un perfeccionista, como el Roberto de su cuento. Como a este personaje, se le han oído muchas quejas en su vida y en sus escritos. Se lamentaba continuamente de que la vida no fuera como él la soñaba; siempre puso al arte por encima de la realidad; siempre buscó embellecer el mundo en que vivía a fuerza de versos y de ideales de vida que no supo imponer. En una palabra, era un no conformista. El *Lunario sentimental*, escrito por «venganza de la vida», es un gesto de rebeldía entre muchos; otro es la ruptura con el socialismo de su juventud; el supremo gesto de venganza quizá haya sido su suicidio. El *Lunario* es uno de los testimonios más dolorosos o más doloridos de la incapacidad del poeta para adaptarse a la realidad.

El segundo cuento, «Abuela Julieta», también presenta un caso de frustraciones y desencuentros. Los actos fallidos, o la imposibilidad de forjar el propio destino, parece ser el tema único del libro. Lo que insinúan los versos del *Lunario* se ve explícito en los relatos. Ya no es necesario agrupar los substantivos y verbos que mueven el relato; basta relatar sucintamente el argumento.

Los personajes son tía y sobrino; de familia aristocrática, de espíritu selecto; tan selecto que ambos han preferido el celibato a compartir sus vidas con personas de menor calidad. Ya han quedado solos, y se apoyan el uno en el otro. A lo largo de los años, dice Lugones, «desarrollóse entre ellos una dulce amistad, ligeramente velada de irónica tristeza». El sobrino viene con toda puntualidad a visitar a su tía. Primero juegan al ajedrez; después celebran el encuentro escuchando música; finalmente, conversando. «La diferencia de edad había concluido por desaparecer para aquellos dos seres», explica el autor. Por fin, después de cuarenta años de firme amistad y de soledad compartida, tía y sobrino se confiesan que han vivido enamorados el uno del otro, toda su vida. Naturalmente, ahora es demasiado tarde.

Como se puede ver, es otra variación sobre el tema de la vida frustrada, del tiempo malgastado y de «lo demasiado tarde». Nuevamente Lugones presenta un cuento decadente, con sabor a fin de siglo, con personajes abúlicos, en situaciones de inacción y desesperanza.

Cabe observar, de paso, que esta idea de la vida malgastada y del tiempo irrecuperable se puede encontrar en varios pasajes, a lo largo del *Lunario sentimental*, tanto en la parte versificada como en la prosa narrativa. En el poema titulado «La muerte de la Luna» se lee:

Y reina en el espíritu, con subconsciencia arcaica,
El miedo de lo demasiado tarde.

(P. 303.)

Momentos antes había esbozado el tema en dos versos de tremenda tristeza, por lo mismo que el poeta desliza, como al descuido, palabras irónicas en medio de una rotunda seriedad:

Forma el tictac de un reloj accesorio,
La tela de la vida, cual siniestro pespunte.

(P. 302.)

Para acentuar el sentido trágico, aunque la escena tiene elementos de opereta, Lugones insiste en el carácter de Emilio, el sobrino. Es un hombre como el personaje del primer cuento: vive en un mundo poético, aparte de la realidad, y ese mundo es mucho más bello que el real. Es decir, Emilio es también un esteticista, y quizá, en cierto modo, represente al mismo Lugones, especialmente por la ironía constante que despliega el autor en estos cuentos. Es sabido que nunca se ensaña tanto la ironía o el sarcasmo como cuando la víctima es uno mismo. Contiene en este caso una dosis de autocompasión y otra de expiación.

El siguiente cuento, titulado «La novia imposible», es otra historia de fracaso, y su personaje principal es también de «carácter irresoluto», según las palabras del autor.

El protagonista de este cuento es verdaderamente un personaje trágico; su vida no puede terminar sino en el suicidio, y efectivamente, buscando un amor quimérico, encuentra la muerte en las frías aguas del estanque donde cree que reside la suprema belleza. Faltan aquí los gestos de ironía; el relato está inundado de sombras, y las palabras melancólicas no son en este caso un adorno modernista, sino que tienen todo el peso de un drama psicológico.

El camino del suicidio está sabiamente graduado. El personaje cuenta su niñez y en seguida se advierten los signos del «mal du siècle» irremediable. «Desde niño soñaba con quimeras», dice en su confesión.

«Tenía un amigo fantástico, un chico semejante a mí, creado por mí» (p. 305). Esta confesión tiene un fuerte sabor autobiográfico; se sabe que Lugones padeció la soledad del niño genial que no pudiendo compartir con sus iguales todas las ocurrencias de su mente precoz, busca un compañero fantástico que lo comprenda. Es posible, naturalmente, superar este estado e incorporarse al mundo, pero también es fácil sucumbir cuando tal imaginación está contenida en frágil vaso.

En otra ocasión, cuando su amigo (de carne y hueso) muestra señales de alarma ante sus confidencias, el personaje le tranquiliza: «No te entristezcas», para luego agregar:

«La idea del suicidio ha germinado más de una vez en mi cabeza, pero me he sentido cobarde. Yo sólo sería capaz de morir por alguien: por ti, por la mujer a quien amara... El peligro está para mí en el amor. El amor no es más que un bello prólogo de la muerte» (p. 306).

Esta declaración pudo haber sido escrita por un poeta superrealista o por su antepasado Quevedo; tiene una larga tradición en el pensamiento y en las letras hispánicas. Constituye la esencia misma del barroco y reaparece en los grandes escritores de cualquier época. La vida es una larga lucha, y cualquier ademán, incluso el amor, acelera la muerte. La muerte es el descanso, pero al mismo tiempo inspira un recóndito terror; entre esas dos tinieblas se debate el hombre, impotente.

Finalmente, el *Lunario sentimental* trae un relato, excelente en el estilo y en la técnica narrativa, que reactualiza la vieja historia de Paolo y Francesca. Lugones introduce una variante al conocido episodio, y esta variante da la casualidad que se inclina también hacia el tono general de sus relatos anteriores, es decir, a la frustración, al gesto fallido, a los sueños vanos.

El recurso que Lugones emplea en la presentación de su nueva versión, que consiste en absolver a los enamorados, es el siguiente: viajando el poeta por Italia, conoció en Forli a un estudiante italiano que deseaba vender cierto pergamino. En este pergamino, que el poeta comprueba ser auténtico del siglo XIII, se encuentra una versión desconocida del matrimonio de Giovanni Malatesta y Francesca de Rímini. Llama la atención del poeta el párrafo inicial:

«Jamás hubo otra relación que una exaltada amistad entre Paolo y Francesca» (p. 414). Intrigado por esta afirmación, el poeta decide comprar el palimpsesto y desentrañar el significado de los caracteres casi jeroglíficos en que el cronista había escrito su rudo latín.

En suma, la historia, confiada por el mismo Malatesta al copista latino, es la siguiente: siendo Malatesta contrahecho y feo, envió en busca de su prometida, la hermosa Francesca, a su hermano Paolo,

quien se casaría por poder en su nombre. «La joven se desposó así engañada, y conducida que fue al castillo conyugal, el esposo verdadero pasó con ella la primera noche sin dejarse ver, pues había entrado a la alcoba en la oscuridad» (p. 415). Lógicamente, un matrimonio comenzado bajo estos signos no podía gozar una completa felicidad. A Giovanni le mordía la duda de si Francesca amaba a Paolo, puesto que ella creyó al principio que él iba a ser su marido, o si le despreciaría (a Giovanni) por aquel acto engañoso. Para disimular sus temores, Malatesta se refugia en su torre a estudiar las estrellas. Francesca pasa su tiempo en compañía de Paolo, leyendo poesías y viejos cuentos. Una tarde el enano del castillo creyó sorprender un extraño rubor en las mejillas de Francesca y un sospechoso brillo en los ojos de su amigo, y corrió a prevenir a su amo. Ciego de celos y de ira, bajó el jorobado y mató a su hermano y a su esposa. Jamás habían pecado, aunque en el fondo de sus almas ardía el amor con llama tempestuosa. Los dos jóvenes, como la «abuela Julieta» y su sobrino, habían perdido quizá la única oportunidad de ser felices. La vida les arrebata la dicha que no supieron tomar, y no sólo es irrepetible la ocasión ofrecida, sino que rehusarla conlleva terrible castigo.

Este cuento destaca aún más que los otros, si es posible, el plano idealista o idealizante en que Lugones concibió el *Lunario sentimental.* Un mundo quimérico en que el revés inesperado, nunca la lógica, conduce los hechos, en que la contrariedad persistente los desvía hacia el fracaso y la frustración. Este mundo ficticio quizá sea nada más y nada menos que una gran alegoría del mundo real, donde tampoco es posible vivir una vida plena ni autodeterminarse, porque las fuerzas extrañas le escatiman al individuo las pocas oportunidades que tiene de realizarse.

Las observaciones que siguen sobre el teatro quimérico se han dejado para el final de este estudio del *Lunario sentimental* porque esta sección del libro pertenece a un género distinto y porque las piezas están escritas en prosa y en verso. La primera es un diálogo; la segunda, una égloga; la tercera, una pantomima, y la cuarta, un cuento de hadas.

El diálogo se titula «Dos ilustres lunáticos», o «La diversión universal». Sus personajes, *H.* (desconocido, al parecer escandinavo) y *Q.* (desconocido, al parecer español). Es decir, Hamlet y Don Quijote; no hay enigma, aunque el autor espera a las dos últimas líneas del diálogo para desenmascarar a sus «dramatis personae». Fiel a la estructura total de la obra, es un teatro ideal, abstracto, aunque no carece por completo de notas intimistas.

Habría sido difícil escoger a dos personajes literarios más aptos para un teatro increíble: el sombrío Hamlet, con arrestos de locura y tremendas dudas, hace excelente juego con el «carácter irresoluto» de «La novia imposible». Don Quijote, por otra parte, encarna el ideal extremado, que colinda también en la locura, otro elemento esencial de esta obra «lunática» de principio a fin.

Cuando *Q.* habla de las hazañas de Hércules y *H.* objeta que éste es un personaje fabuloso, *Q.* replica lleno de indignación:

> *Para los espíritus menguados fue siempre fábula*
> *el ideal.*
>
> (P. 314.)

Y en seguida ocurre la discusión sobre un tema predilecto de Lugones, pero que aquí asordina su propia voz para mantener el aire fantástico que domina toda la obra. *H.*, por ejemplo, expresa su incredulidad en la democracia, porque él representa otro género de vida más alto; no puede aceptar la igualdad sin higiene, sin cultura y bienestar; quiere «la igualdad hacia arriba». *Q.*, por su parte, no cree en la igualdad ni en leyes o filosofías nuevas. «Solamente no puedo ver padecer al débil» —dice—; su ideal es, pues, la justicia. Vida espiritual elevada y justicia son las dos banderas que esgrimen estos dos lunáticos, cuya miopía les oculta la posibilidad de que estos ideales se realicen en una democracia, sistema de gobierno y organización social básicamente injustos, que obligan a los espíritus finos a compartir sus vidas con los mediocres.

Después de esta discusión quasi-política, Hamlet se enreda en una evocación superrealista de Ofelia. Las auténticas vibraciones del alma enamorada están hábilmente ocultadas por el lenguaje un tanto despilfarrado del héroe escandinavo; no obstante, se percibe ligeramente al poeta lírico temblando de tentación por entregarse a la poesía sentimental que pretende aborrecer. «Amé a una muchacha rubia y poética, una especie de celestial aguamarina», comienza, pero de inmediato, como la frase le suena demasiado lírica, el personaje recurre a la pirueta barroca del escamoteo y continúa: «Dábale por el canto y por la costura; no desdeñaba los deportes; pedaleaba gallardamente en bicicleta». Es notable la alternación de expresiones sarcásticas con las serias, es decir, las genuinas: «A la verdad, era un tanto insípida, como la perdiz sin escabeche. Pero yo la quería con una pureza tan grande, que me helaba las manos...» (p. 318). «Dejé de amarla cuando descubrí que pertenecía a la infame raza de las mujeres. No sé bien si murió o si se metió monja. Para ambas cosas tenía vocación. ¡Adiós, para siempre, novia mía!» (p. 319).

Finalmente, hay un profundo desacuerdo entre los dos caballeros por sus diferentes modos de considerar a la mujer y terminan en un intercambio de tarjetas. Entonces se reconocen asombrados:

Q. (Mirando con asombro la cartulina.) *¡El príncipe Hamlet!*
H. (Leyendo con interés.) *¡Alonso Quijano!*

«La copa inhallable» es una égloga escrita en alejandrinos, en un acto. Sus personajes son Anfiloquio, joven escultor; Agenor, viejo; Dairos, su sobrino; Iole y Nais, hijas de Agenor. La fábula es de puro sabor griego, con augurios que pesan sobre el destino de Dairos, hasta que cumpla quince años. Para eludir el triste designio, Agenor ha criado a Dairos como varón, siendo en realidad una niña: Anfiloquio, escultor perfectista, ambula en busca del molde para una copa que dedicará a Diana.

Esta copa ha de ser «la más bella copa que un cincel griego / haya hasta hoy esculpido en alabastro» (p. 326). Cuando Dairos cumple quince años se descubre su secreto, y al cambiar de ropas surge la belleza sublime de su cuerpo virgen. En la forma de su seno encuentra Anfiloquio el molde perfecto para su obra maestra.

Se destaca en esta deliciosa fábula el idealismo, la búsqueda de valores absolutos y aspiraciones de perfección, que van delatando todas las páginas de la obra. Otra vez la quimera, el sueño imposible, bajo el irreal influjo de la Luna omnipresente.

«El pierrot negro» es una pantomima al estilo de la «commedia dell'arte». Sus personajes son Pierrot, Colombina, Arlequín y Polichinela, más un alquimista y una sílfide como figuras centrales. Además hay ondinas, ninfas de la tierra, pastoras y pastores.

Pierrot, eterno enamorado de Colombina y eternamente engañado por ésta, ha caído en una tinta de tintorero y ha quedado completamente negro. Arlequín y Colombina se ríen de él y se alejan. Pierrot empieza a buscar el medio de volver a su color original y encuentra al alquimista que le aconseja un viaje a la Luna como única forma de recuperar el blanco de su traje y de su cara. A su regreso gana otra vez el corazón de Colombina, pero los demás no creen que haya estado en la Luna y exigen pruebas. La única prueba que tiene Pierrot es un puñado de guijarros que trajo en el bolsillo; al mostrarlos, descubren asombrados que son diamantes bellísimos, que Pierrot obsequia complacido a su esquiva enamorada.

«Los tres besos», cuento de hadas, es una pieza cuyas intenciones resultan un tanto difíciles de precisar. La intervención de la Luna y la leyenda fantástica de la fuente ocultan la verdadera anécdota, que pa-

rece ser el enamoramiento de los dos hermanos, Dalinda y Jacinto. El barroquismo del cuento estriba en plantear un enigma al lector y darle unas vagas indicaciones, con las cuales debe completar el acertijo. El mágico influjo de la fuente descubre en el alma de los hermanos este amor «imposible», y en el momento final ambos amantes son arrebatados por la Luna, porque su amor no es de este mundo.

La trama del juguete dramático es la siguiente: Reinaldo, el prometido de Lalinda; ésta y su hermano se preparan para un almuerzo campestre; pero ya en la escena segunda es evidente que Dalinda no corresponde al amor de Reinaldo. Más adelante Reinaldo trata de conquistar a Graciana, una pastora que conoce el secreto de la fuente. En seguida Dalinda ofrece a Graciana dejarle a Reinaldo a cambio de que Graciana le cuente la leyenda, cuyas palabras finales son: «Húyela, húyela; de esto depende tu fortuna, /ella implica un dilema con la muerte o con la Luna (p. 382). Dalinda y su hermano beben de la fuente y rescatan al hada y al duende que la habitan, y en la última escena desaparecen los cuatro. Cabe mencionar que el hada y el duende también son hermanos gemelos, y el prodigio ocurre después que Jacinto expresa:

Si es nuestro país futuro
La Luna, vamos allá.

(P. 408.)

Al quedar solos, los otros protagonistas comentan la maravilla, y uno de ellos, Calixto, dice a Reinaldo:

Señor, haga una comedia
Con esto por argumento.

(P. 410.)

Pero Reinaldo responde que la comedia ya está hecha, pues todo lo que acaba de suceder es la obra de «Leopoldo Lugones, / Doctor en Lunología». Con esto escamotea por última vez la verdadera intención de la pieza, y el lector se vuelve a perder en el mundo de fantasía, en un mundo poético y además barroco, donde los personajes saben que son creaciones de la imaginación de un poeta, y todo el enredo se resuelve en juguete, en pasatiempo, en humo, como los cuentos de hadas.

Teniendo en cuenta lo que se ha dicho hasta aquí, creo lícito concluir que el *Lunario sentimental* tiene unidad de tono y de intención. El tono es irreal, deliberadamente liviano; pero su humor es por momentos escalofriante, debido al contraste que surge entre la materia de la obra, temas vitales, por lo general, a veces trascendentales, y los procedimientos estilísticos que el poeta emplea.

La intención aparente es «épater le bourgeois», desquiciar la solemnidad de ciertas nociones; pero detrás de este histrionismo se estremece el poeta lírico al tocar fondo en asuntos de hondo significado. De esta pareja irreductible, lo caricaturesco y lo trágico, surge un arte deshumanizado, un arte de marionetas, de farsa medieval, que se ubica históricamente entre Banville, Laforgue y los futuristas de la primera posguerra.

Uno de los poemas que mejor ilustran esto es «Tabureta para máscaras» (pp. 230 y ss.), donde están desplegados, como en un cuadro del joven Picasso, disfraces, payasos, pierrots, máscaras, caretas y caricaturas. La poesía del *Lunario sentimental* es también un arte de piruetas y travesura, del sinsentido y la burla (generalmente dirigida al lector), donde se hallan en promiscuidad locuciones modernas como «sportswoman», con expresiones latinas, «turris eburnea, amoris causa», y frases comerciales como «agítese antes de usarse».

El poeta mismo suele enredarse en estas muecas verbales; crea imágenes superrealistas que abren profundas hendiduras en la poesía de apariencia superficial y a través de las cuales es fácil adivinar todo el significado de las atrabiliarias humoradas. Otras veces el humor negro cede lugar a fugaces excursiones líricas que adquieren gran seriedad. Desglosando de sus contextos algunas líneas o estrofas de estos poemas, se podría formar una especie de muestra antológica de una belleza que ni el mismo Lugones ha alcanzado a menudo en sus otros poemarios. Por ejemplo, la siguiente estrofa de «Divagación lunar»:

Cuando aún no estaba la Luna, y afuera
Como un corazón poético y sombrío
Palpitaba el cielo de primavera,
La noche, sin ti, no era
Más que un oscuro frío.
Perdida toda forma, entre tanta
Oscuridad, era sólo un aroma;
Y el arrullo amoroso ponía en tu garganta
Una ronca dulzura de paloma.
En una puerilidad de tactos quedos,
La mirada perdida en una estrella,
Me extravié en el roce de tus dedos.
Tu virtud fulminaba como una centella...
Mas el conjuro de los ruegos vanos
Te llevó al lance dulcemente inicuo,
Y el coraje se te fue por las manos
Como un poco de agua por un mármol oblicuo.

(P. 241.)

Hay otros poemas que parecen haberse traspapelado de los *Poemas solariegos*. El mejor ejemplo de esto es probablemente «Luna campes-

tre», donde se encuentra el mismo tono descriptivo que el poeta usó para cantar las cosas humildes del paisaje argentino. Este poema es una de las pocas concesiones sentimentales que el autor se permite en este libro, que paradójicamente lleva el calificativo de «sentimental». Empieza evocando un atardecer campesino. Las carretas retornan y el viejo molino da a la tarde «su compás hidráulico». Gradualmente se destaca la forma de un sauce en el borde de una alberca y mientras la brisa se paraliza, «suenan últimamente las esquilas pueriles» de los rebaños que vuelven. Entonces:

Con la blanda brisa, lléganos
De las hijuelas regadías
El cálido perfume de los oréganos.
Y entre humedades sombrías
De veraniegas albahacas,
Una exhalación vegetal de vacas
Olorosas como sandías.

(P. 292.)

Pero estos oasis líricos no hacen más que destacar la afinación general del libro. También se ha citado la reiterada aparición de un núcleo de temas: locura, muerte, suicidio. A veces los temas se presentan en broma: «Haces reír a mi primo loco / interminablemente» (p. 206); «Estalla la vertiginosa rueda / que hace babear los éxtasis del tonto» (p. 258). En otras ocasiones el tema se presenta adusto y la locura se ofrece como una solución para una mente demasiado tensa, como en el consejo que da Hamlet a Don Quijote en el diálogo comentado anteriormente: «Ensayad entonces la demencia. Es el mejor salvoconducto. El loco lleva consigo la ausencia. Al desalojarlo la razón entra a habitarlo el olvido» (p. 317). Lo mismo ocurre con el tema de la muerte; Lugones frecuentemente hace juegos verbales con la idea de la muerte y el suicidio, pero de pronto se pone serio, revelando en un relámpago la gravedad de sus pensamientos al respecto:

Su obra de porvenir finca en la muerte, que al fin es el único camino de la inmortalidad.

(P. 316.)

Así dice Don Quijote a Hamlet en la página siguiente.

Aunque el libro tenga en general un tono displicente y aunque Lugones tratara de velar sus emociones a toda costa, dentro de su concepto esteticista de la literatura, estas fugaces afirmaciones en boca de sus personajes de algún modo expresan su propio sentimiento, o sus ideas, o al menos sus temores inconscientes. Por eso la penetrante página final del libro que Borges le dedicó es incuestionable en sen-

tido general: «Lugones está, por decirlo así, un poco lejos de su obra; ésta no es casi nunca la inmediata voz de su intimidad, sino un objeto elaborado por él» (15). Borges tiene razón sólo en un sentido muy general, dadas las muchas ocasiones en que se ha sorprendido «la inmediata voz de su intimidad». Además, es innegable la profunda angustia que hostigó constantemente a este hombre, tan severo consigo mismo como lo fue con los demás. La prolongada contención de su fragilidad tras la máscara de aparente fortaleza dio a su obra ese desconcertante abigarramiento que puede confundirse con superficialidad o ausencia de grandeza espiritual.

ROBERT M. SCARI
University of California
DAVIS (USA)

(15) *Leopoldo Lugones*, p. 97.

MAÑANA, EL FIN DEL MUNDO

Había engullido los *raviolis* muy descorazonadoramente. Y se había manchado las comisuras de los labios con salsa de tomate. No se limpió las manchas, de mal presagio, y tampoco pudo hacerlo el vino blanco y raspante. No tenía liras para pagar un segundo plato; así que salió a toda prisa del figón, con sus dos huellas rojas en el morro y con los ojos nublados y con un cansancio extraño, un cansancio que se diría que venía de lejos. Empezó a caminar hacia el Vesubio.

En Torre del Greco no le conocían, pero tampoco le conocían en ningún otro lado. ¿Quién era aquel tipo, con aire de fiebre, rostro tallado de rata, chaqueta de antaño y zapatos de suelas gastadas y finas como obleas? ¿Por qué no sentía la repulsiva molestia de los dos chafarrinones de tomate seco sobre su piel? ¿Por qué no necesitaba lógicamente lavarse, coger una buena navaja y degollar aquellos pelos negros, hirsutos, grasientos, que le emanaban turbiamente del pellejo?

Le danzaban los cuatro *raviolis* en el estómago y tenía las sienes hinchadas como globos de chicle. Todo indicaba que, en su caso, vivir era superfluo, y, sin embargo, una membrana, un resorte, un carburador, le hacían avanzar, tener algo que hacer, querer algo.

Nadie le conocía en los alrededores de Nápoles ni en Nápoles mismo. Venía, puede, de Pozzuoli, donde hierve la solfatara, donde la corteza resquebrajada de la tierra echa constantemente una pedorrera azufrada que preludia el infierno. O quizá procedía de Licola, una playa donde los napolitanos comían mejillones con un chorro de limón, y se libraban del tifus tirándose paradójicamente a un mar pestífero, lleno de latas, esqueletos de cangrejos y plásticos, un mar que en aquellos momentos —¿cuándo?— traía el cadáver húmedo de una gallina medio desplumada, grisácea, pálida, minuciosamente muerta. O no fue el tipo quien en el barrio Pendino, cerca del mercado de las baratijas y de los condones de Forcelle, vivía en una de esas casas que dan a la calle, una de esas casas compuestas de un solo cuarto y una puerta, y desde cuya puerta ves el cuarto con su jergón, y desde cuyo jergón ves una virgen de mejillas de mayólica sonrosada,

la palangana, los viejos calcetines. ¿Vivía allí y era entonces de los que vendían tabaco rubio a 299 liras y ginebra inglesa de grifo, sentado sobre una caja de plátanos vacía?

No, no es fácil dar una respuesta. Nadie le conocía en Licola, en Torre del Greco, en Pozzuoli, en Forcelle; nadie sabía si ayer comió mejillones fornicados con chorros de limón, o si había rezado ante el coágulo de sangre de San Jenaro, o si era quien, inocentemente, se había arrimado anoche mismo, en la plaza Umberto I, a una jovencita menuda, con pompis redondo y bien torneado y minifalda, que se paraba justo al principio del triángulo de la braguita, y camisa marinera a rayas, impotente ante el desparramarse de aquellas verdaderas sandías, y aquellos labios perversos con una lengua oculta en medio como una culebra roja... Pero que luego, al agarrarla, tantearla, consumirla —ya pagadas las tres mil liras del peaje—, demostraba inequívocamente lo masculina que era, ¡cielos!, la cantidad de cosas tan divergentes con las que le había dotado madre natura. Le dijo encima que tres mil liras eran pocas para uno como él, capaz de desempeñar misiones alternativas y brillantes en aquel catre, donde los muelles rechinaban cada vez que se daba un golpe de trasero, o que quizá rechinara porque los piojos en ese preciso instante iniciaban su masiva expedición a través del desierto de la sábana amarilla, su pía peregrinación hasta el Gran Cañón de la almohada fofa y tazada, manchada siempre de caspa y desamor.

Si era de aquel lugar, no tenía importancia, pues lo que quería, lo único que quería, era avanzar por las faldas del Vesubio, subir. Era de noche, pero la luna difundía un claror espeso de leche. Primero, el hombre atravesaba las viñas, donde aún no apuntaban los pezones de las uvas y donde no coleaban las lagartijas de la mañana. Luego cruzaba los bosques de pinos y daba puntapiés a las piñas secas, que se reían con carcajadas desdentadas de su empresa. Más tarde, más alto, la vegetación iba desesperándose y muriendo. Sólo resistían las retamas, retamas de amarillo incandescente, agarradas a la última tierra antes de la lava.

Pero no quería mirar aún arriba, a la cúspide, al cráter, a las fauces del volcán. Le pudo la fatiga, y la fuerza de los *raviolis* se le estaba a punto de agotar, como si le faltara gasolina; el hombre se detuvo un momento sobre el polvo. Le untó el silencio con su semen grueso. Nada, pues. Salvo un pájaro loco que pasó volando y chiflando por las faldas del volcán. «Un *uccello*», dijo el hombre, y ésta ha sido la primera y la última palabra que le oiremos. Dijo *uccello*, no por el pájaro, sino porque le recordaba el policromo, exuberantísimo, que

tenía Príapo entre las piernas, en la villa de los Vettii, allá abajo, en Pompeya. Se tentó el pantalón.

Ya no faltaba más que un último repecho, el más abrupto. La senda estaba ribeteada de escorias y de lava agujereada. Ya no había ni un cardo ni una mala ortiga. Los zapatos, desguazados, levantaban nubes de carbonilla gris, maléfica probablemente. De vez en cuando cogía un puñado de ceniza lávica. Como si fuese arena inocente, abría los dedos y dejaba escapar los granos más delgados; le quedaban en las manos pequeñas piedras espiradas del volcán. Se las echaba sobre el cogote a modo de ducha o, por qué no, de bautizo.

No había nadie en el cráter. El Vesubio dormía con la boca abierta, igual que un gran saurio. Sus crestas tenían destellos rojizos. Toda la lava en torno despedía un brillo de vieja sangre, de ese color tinto de los frescos de las villas muertas de Pompeya. Una gran pared de ceniza se desplomaba, como una postilla, desde el borde del volcán hasta su tráquea. Se paró de nuevo para intentar no dejarse asustar con aquella boca, que tanto tenía de vulva asesina. ¿No es acaso la del Vesubio la asesina y humeante vulva de la Tierra?

Se conoce que tenía tiempo, ya que miró también un poco a lo lejos, hacia abajo, hacia las luces tranquilas, culpablemente ignorantes, del golfo: maravillosa y resplandeciente la ingle que va desde Sorrento a Castellamare, Torre Annuziata, Torre del Greco, Ercolano, Nápoles, Pozzuoli, Bacoli, y en medio del mar, las islas de la fiesta: Capri, Procida, Ischia. El golfo, pensó, pero no lo pronunció, como había hecho con la ambigua palabra *uccello*. Sí, claro, era hermoso aquel punto de la Tierra. Un botón de muestra de lo que estriba el mundo, aquellas luces, aquel mar cepillado, el recogimiento de la bahía, la aparente vida alegre de los que roban las maletas y venden tabaco de extranjis; la satisfacción de un sitio tan pringado de historia (¿no son aquellos romanos que van a Cuma a consultar la Sibila?), los vinos blancos de Capri, las gambas y los salmonetes, los pescadores amantes baratos, las jugosas piernas de las napolitanas, las quintas de los ricos en Posillipo con derecho a pinar y panorama... Era, no cabe duda, un no malo rincón del mundo. Por ejemplo.

El hombre se dejó de contemplaciones. Cerró herméticamente su mirada. Le bastó de golfo y luminarias, y miró, en cambio, la despatarrada boca del Vesubio. Empezó el descendimiento. Había un pequeño camino labrado en las escorias; llevaba hasta las fumarolas, las grietas que echan un vapor sulfúrico y caliente, las silenciosas ventosidades de Satanás, mejor dicho. Metió el hombre las manos en las grietas, quiso soportar todo lo posible, pero gritó. Se había abrasado.

Se palpó las ampollas. Se lamió y notó un delicioso sabor de azufre. Ya nada le siguió importando.

Con la suela aplastó la cáscara de un ritual huevo cocido por el turista, oh, que sube al Vesubio con el huevo precisamente. Y fue descolgándose por la pared arañada de la lava. Bajaba, y las arrugas de las piedras carbonizadas le desollaban aún más.

No quería ya mirar hacia arriba; pero su calidad humana, existente y sumamente deplorable, le hizo ver desde la gran laringe del cráter un último pedazo de cielo, esmaltado con oportunas estrellas. Escupió, y la rabia le hizo fallar el pie. Cayó con golpe ronco hasta el fondo del cráter. Sangraba de varios puntos, excepto del alma, que pudo no haber tenido. Medio ciego, porque una brecha en la frente le llovía una cortina de sangre sobre la vista, buscó el punto exacto, el orificio del Vesubio, el recto, que debía conducir, por supuesto, al centro de la Tierra, esto es, al infierno.

Se quitó un zapato; con él, a modo de pala, escarbaba y removía los cinabrios, los cristales de azufre, la lava seca y acartonada.

Alboreaba a estas alturas. Y algunos mosquitos ya planeaban. Y las cenizas del volcán empezaban a teñirse de algún color, esta vez impreciso. Pero había encontrado el sitio justo para desencadenar la definitiva eyaculación del Vesubio. Había encontrado la abertura, el centro de la herida; veía ya incluso el magma hirviendo su consomé pestilente, la última taza de caldo para el que va a morir, que iban a ser todos.

¿Que por qué? ¿La erupción? Reía macilento, sangrado, hecho un despojo. ¿Y todo eso de abajo, ese mundo, esa bahía, ese gobierno, esa gente, esas toses circunspectas para olvidar la muerte? Al diablo todo. «Soy anárquico, agnóstico y romano», escribió con un guijarro sobre la ceniza, y, finalmente, aclaró algo sobre quién pudiera ser. El anárquico (no anarquista ni napolitano; es curioso) sabía, por lo visto, el secreto del mecanismo del volcán. No era el Vesubio el manso ternero castrado. El sabía cómo irritar la placenta del volcán, cómo abrir el grifo a una lengua de fuego que sorprendiera lo de costumbre: sueños, coitos, traiciones, orinas, comidas, adulaciones, paseos, defecciones, defecaciones, confesiones, esperanzas, sustos, confianzas. Decidido. Adiós, planeta. Llegó el momento de pegar fuego al Vesubio. Buscó en sus bolsillos las cerillas.

En el viñedo de abajo se le habían caído. Ojalá hubiera tenido dentro cualquier líquido para destilarlo en una lágrima.

Luis Pancorbo
Via Dardanelli, 26
Roma

PSIQUIATRIA, ANTIPSIQUIATRIA Y EL DESTINO DE CLAUDIA *

Claudia tiene veinte años y es estudiante universitaria. Debimos internarla en mi hospital afectada de esquizofrenia. Empezó un año antes con actitudes raras, aislada, triste, insomne, irritable, miedosa. Así pasó unos meses; luego, su pensamiento se volvió incoherente, necesitó mirarse continuamente en el espejo para saber que todavía era ella. Se puso violenta, quería irse, a cualquier parte, escapar. Entonces la familia pidió auxilio. Esta es una historia sencilla, contiene en síntesis los elementos de una historia clínica de rutina; miles de personas pasan constantemente por estas vicisitudes. Lo que pueda ocurrir con cada una de ellas, lo que ocurrió con Claudia, tiene relación con una complicada serie de factores ideológicos, médicos, de concepción humana y psicológica: tiene que ver con organizaciones sanitarias y con métodos de tratamiento.

Mucho de lo que pudo acontecer con Claudia, desde el momento en que llegó a nosotros, pasa por una línea divisoria, la que separa y enfrenta en áspera lucha a dos concepciones: psiquiatría y antipsiquiatría. Se verá que su destino puede variar tremendamente según de qué lado de esa línea se coloquen los médicos, psicólogos, enfermeras, que vayan a tratarla.

Trataré de mostrar algunos ejes de ese enfrentamiento polémico y se harán tal vez más claros si volvemos a pensar de tanto en tanto en Claudia. Con ella, in mente, seguiremos algunas ideas esenciales a este choque de concepciones psiquiátricas, pensaremos luego en virtudes y baches de la posición antipsiquiátrica. Después trataré de transmitirles un proceso de cambio personal que pudo llevarme como psiquiatra, gracias a la antipsiquiatría, a mirar a Claudia, a otros pacientes y a mí mismo con otros ojos.

---

* El autor de este artículo, doctor HÉCTOR JUAN FIORINI, médico psiquíatra, es jefe de la Sección de Psicoterapias del Servicio de Psicopatología y Neurología del Policlínico «Gregorio Aráoz Alfaro», en Lanús, provincia de Buenos Aires, Argentina. *(N. de R.)*

Una crítica epistemológica de la psiquiatría: enfrentamiento a varios niveles

La psiquiatría contemporánea es una práctica científico-técnica en pleno desarrollo, de vastos alcances en la cultura, con numerosos canales de influencia sobre grandes masas de población (a través de la educación, la organización de la asistencia psicológica, de su influencia en las artes, en otras ciencias). Sus concepciones y sus prácticas se han pretendido científicas, es decir, objetivas, rigurosas, neutrales (no valorativas, carentes de compromiso con una ideología en particular). Vienen siendo instrumentadas por los trabajadores de la salud mental como el producto «natural» de un conocimiento cada vez más profundo y minucioso de los problemas ligados a la enfermedad mental y a la búsqueda de su curación. Se diría que esta práctica se ha mantenido por mucho tiempo «ingenua», al margen de los cuestionamientos epistemológicos que sacuden desde hace décadas los fundamentos y métodos de las ciencias humanas. Tal estado de cosas ha venido impregnando hasta hoy nuestra psiquiatría. La antipsiquiatría surgió en la última década como un movimiento vigoroso destinado a revelar los supuestos, distorsiones, ocultamientos y prejuicios que perpetúan esta situación.

Ronald Laing y David Cooper tienen el mérito de haber nucleado en este movimiento a un conjunto de psiquiatras británicos especialmente preocupados por *encontrar métodos más humanos, y por ello más eficaces,* para tratar al paciente psiquiátrico. Han contado además con la inquietud social, el coraje intelectual y la profunda formación humanística necesarios para dar solidez científica, filosófica e ideológica a sus cuestionamientos.

No se crea que los replanteos antipsiquiátricos afectan sólo algunos aspectos de nuestra psiquiatría, nada de eso: abarcan la totalidad de su práctica, teoría y técnicas. Para dar una idea de sus alcances diremos que en un nivel la antipsiquiatría es una denuncia de *los métodos de asistencia* en las instituciones psiquiátricas (en especial hospitales para internación) cuya estructura asienta en mitos ya insostenibles. En otro nivel es un cuestionamiento de *las concepciones vigentes* sobre la «enfermedad» y la «salud mental», es decir, de los supuestos inherentes al manejo de estas dos nociones alrededor de las cuales gira toda la práctica psiquiátrica. En un tercer nivel es una crítica a *la concepción del proceso terapéutico,* de su estrategia, táctica y objetivos. En un cuarto nivel es una reflexión sobre el sentido de *la división de roles:* paciente-médico y enfermos-sanos. En un quinto nivel es un develamiento de lo que funciona más oculto: el papel que

las prácticas psiquiátricas vigentes juegan al servicio del sistema de poder burgués, de la sociedad de clases, su *rol de instrumentos de adaptación y sometimiento.*

Trataré de mostrar el sentido de la polémica antipsiquiátrica en cada uno de estos planos, advirtiendo que se hará necesario no perderlos de vista como conjunto, ya que guardan entre sí una íntima solidaridad.

Los ejes de una «contracultura» en psiquiatría

I

La crítica a las instituciones psiquiátricas y en general a la asistencia psiquiátrica occidental, reside en esencia en mostrar que lo que debiera ser un sistema para rehabilitar, para recuperar seres humanos, es en realidad, por una serie de procedimientos, un sistema que apunta a la invalidación social. Se parte entonces de preguntar cómo es que se rotula a una persona de «esquizofrénica», quién le asigna el rótulo, cómo se la trata a partir de esa calificación. Antes de la internación suele verse que el grupo familiar de esa persona «esquizofrénica» viene manejándose con pautas de interacción que tienden siempre a localizar en esa persona lo que para esa familia puede ser considerado enfermo o «loco», y tienen con ella actitudes que la sobrecargan de ansiedades permitiendo mediante esta sobrecarga el alivio de otros miembros del grupo. Una investigación minuciosa de los mecanismos que actúan en el grupo familiar para terminar «produciendo» un enfermo muestra claramente *que éste asume y los demás le asignan* ya muy tempranamente ese rol. La concepción del enfermo mental como «chivo expiatorio» de las culpas y ansiedades familiares es ya conocimiento psiquiátrico asentado [1].

Claudia fue criada por una familia «normal y corriente». En realidad sus padres son dos personas muy temerosas, inhibidas y escrupulosas frente al mundo social; aparte, y tal vez gracias a sus miedos, ambos trabajan muy correctamente en sus empleos y son queridos en el barrio. Transmitieron a la hija desde niña todos sus miedos, ya que los cuidados frente a todo riesgo posible eran absolutos. El miedo a la violencia propia de los afectos era enorme (levantar la voz en el hogar era «malo», una vez el padre se enojó, dio un golpe en un vidrio y lo rompió, cortándose la mano; el incidente se recordó durante veinte años como «la vez que Antonio tuvo el ataque de

locura»). La represión sexual era asimismo severa, se hablaba de «esos temas» sin mencionar jamás por su nombre erotismo, sexo, pasión amorosa o anticonceptivos. Cuando Claudia inició sus estudios universitarios encontró un grupo de compañeros, gustó de un muchacho y fue sensible a las vicisitudes de la lucha política. El choque fue brutal. Deseaba comprometerse, meterse, vivir, crecer. Todos los miedos mamados en años la acecharon ferozmente y quedó atrapada entre sus miedos y sus ganas. En ese choque surgieron un pensamiento desorganizado, risas y llantos «inmotivados», ideas persecutorias, impulsos sexuales discordantes. Cómo pudo influir ese clima familiar para que Claudia viviera afuera ese choque, fue algo soslayado; llegaron entonces al hospital dos padres «normales» trayendo una hija «enferma» de modo inexplicable, sorprendente para ellos.

El problema se agrava cuando el «enfermo» ingresa a una de las instituciones tradicionalmente destinadas a tratarlo. Y es que estas instituciones funcionan también como un sistema donde la discriminación y la sobrecarga del papel de «enfermo» ejercido sobre el paciente se perpetúan. La discriminación sobre el enfermo se ejerce ya mediante ese etiquetado que lo empuja a una identidad pasiva: él es el portador de una entidad clínica ajena a él, se lleva una esquizofrenia como se lleva un virus y hay que sacársela.

> «La enfermedad es algo que le ocurre a la persona, la cual, en cuanto se trata de algo que meramente ocurre, se convierte en nadie literalmente. Como portador de los síntomas que resultan de un proceso, el paciente es prescindible como persona y por lo tanto se prescinde de él. Quedamos en compañía del médico, que encara *un campo no humano de síntomas* (que siempre deben ser superados o suprimidos) y el proceso de la enfermedad (que, si es posible, debe ser eliminado).» Lo que los antipsiquíatras denuncian detrás de todo este procedimiento es la *violencia*. «En realidad, la violencia en la psiquiatría es la violencia *de* la psiquiatría.» «Empleamos el término "violencia" en el sentido de acción corrosiva de la libertad de una persona sobre la libertad de otra»..., en cuanto libertad limitada o «paralizada mediante la mistificación»[2].

Entiendo que aquí Cooper habla de libertad amenazada en cuanto se toma alguien que, aun afectado, *es el sujeto de su crisis* y se lo maneja, califica y descalifica según un conjunto de reglas y procedimientos que lo transforman en *objeto*.

Claudia podría ser tomada entonces desde la psiquiatría común y corriente como otro caso de esquizofrenia, y manipulada con diversos métodos para sacarle sus síntomas de locura, tratando de que vuelva a ser como sus padres, «normal».

II

Un segundo aspecto de la crítica antipsiquiátrica se dirige al concepto mismo de enfermedad, que subyace a toda nuestra concepción psiquiátrica. Lo que se discute es que se opere con un modelo médico de la enfermedad que supone un sujeto pasivo afectado por un proceso-enfermedad al estilo de cualquier proceso orgánico que altere su cuerpo. Lo que se plantea es que una persona no «tiene» locura como se tiene una infección; en todo caso, la locura en ella es parte de un sistema de relaciones que rebasa siempre al individuo y abarca al grupo familiar en conjunto. Lo que se cuestiona radicalmente es la *racionalidad analítica* implícita en el modo de ver la enfermedad como producto de una serie de «factores», esto es, «determinada» según el modelo médico tradicionalmente usado para entender la enfermedad orgánica.

> «Los análisis enmarcados en términos de psicología, teoría del aprendizaje o teoría psicoanalítica, pueden describir muy eficazmente y en detalle el fondo extra e intra orgánico contra el cual se destaca la persona, pero en todos los casos, y por la misma razón, la realidad personal en sí queda omitida» [2].

Podríamos hablar de Claudia en términos de experiencia traumáticas, fijaciones arcaicas, represiones, labilidades bioquímicas, complejo de Edipo no resuelto, y todo eso sería cierto, pero Claudia podría aún así quedar ausente, sola.

Se trata de mirar a Claudia en términos mucho más complejos que como un conjunto de «mecanismos». Los análisis reductivos, concebidos como más profundos cuanto más microscópicos, concluyen en «un agregado de totalidades inertes, mecanismos neurofisiológicos o bioquímicos, unidades instintivas de conducta, impulsos agresivos y libidinales. El punto de intersección pasivo de una serie de líneas teóricas abstractas es propuesto como la realidad más o menos irreductible de la persona» [2].

Esta crítica entronca con la que Politzer, casi medio siglo antes, hacía de toda la psicología existente, caracterizada por distorsionar la realidad psicológica humana mediante procedimientos de abstracción, formalismo y reificación. Crítica profunda, que asumía toda la enseñanza de Husserl en su replanteo epistemológico de las ciencias humanas. Laing y Cooper la reciben, recreada también por las elaboraciones de Jean Paul Sartre. Cooper la expresa en estos términos:

> «Los análisis reductivos constan de enunciados sobre los modos en que se constituye una entidad personal por medio de factores exteriores a ella (incluso cuando estos factores son fuerzas del interior del

cuerpo de la persona, son exteriores en el sentido de que ese cuerpo es considerado como un objeto para otro y no como el cuerpo en el cual ella existe). Pero la vida personal no está solamente constituida por el exterior, sino que sobre la base de esta constitución exterior *se constituye a sí misma.*» «En primer lugar están los actos por los cuales una persona se nos presenta; en tales actos rastreamos una intención o intenciones que se relacionan con una elección de sí mismo previa y fundamental: esta presentación de sí mismo, que es puro flujo que excede perpetuamente su perpetua objetivación en el mundo, es la *dialéctica constituida*» (*).

«De una descripción fenomenológica de este momento constituido pasamos, mediante un *movimiento regresivo,* a una *dialéctica constitutiva:* con esta última expresión designamos todos los factores condicionantes socioambientales (intrafamiliares, extrafamiliares, de clase social, históricosociales) en su plenitud interpenetrante. Pero no podemos concluir con esto. Mediante un movimiento progresivo debemos lograr la síntesis personal, la totalización total.» Es decir, la síntesis singular que realiza la persona con todo lo que la constituye, lo que tiende a condicionarla. En otros términos: «Debemos inventar un movimiento, recrearlo... (y para que nuestra hipótesis pueda aspirar a alguna validez, deberá realizar, en un movimiento creador, la unidad transversal de *todas* las estructuras heterogéneas)» [2]. Porque en la persona existe constantemente la fuerza que tiende a ese movimiento creador de síntesis de sí misma, que la proyecta hacia el futuro.

Se incluyen aquí las nociones de «proyecto» e «intencionalidad» (desde el enfoque existencial) y, según mi criterio, las de «funciones superiores de síntesis» (desde la psicología psicoanalítica del yo), sin las cuales una persona enferma resulta sólo un agregado amorfo de factores patogénicos. Puedo ver en Claudia todos esos factores condicionantes ambientales e infantiles, pero debo entenderla en el núcleo vivo totalizador de sus conflictos, en su lucha por realizarse *a pesar de estar identificada con padres miedosos inhibidos,* con y contra los elementos de su vida erótica infantil, que la fijan a su relación paterna en la lucha entre su pasividad y su búsqueda de autonomía, en el vacío creado por la brecha cultural establecida entre sus padres y sus pares, brecha que deberá ahondar para poder individuarse y que contradictoriamente evitará, tratando de impedir una ruptura que la suma en el desamparo. Si adoptamos esta otra perspectiva, más humana, tenemos que verla en el centro mismo de su proyecto, en la desesperación de no poder organizar su proyecto. ¡Qué destrucción de Claudia-persona si nos limitáramos a registrarla, con ojos de entomólogo o de botánico, como «un caso de esquizofrenia»:

(*) Conceptos de Sartre: «Crítica de la razón dialéctica», reelaborados en «Razón y violencia» [5].

III

También *el concepto de salud mental* resulta enjuiciado desde la perspectiva antipsiquiátrica. ¿En qué consiste la salud mental? El criterio más firmemente sentado para definirla es el de adaptación: las personas capaces de comportarse de acuerdo a las normas vigentes en su cultura, según rendimientos promedio para la población en cuestión, son definidas como «normales».

Los normales presentan adaptación laboral, sexual, intelectual; se rigen de acuerdo con pautas de éxito y de progreso, son productores y consumidores tranquilos, no representan un peligro para nadie y crían hijos que, sin son normales, habrán de presentar una conducta adaptada en lo laboral, sexual e intelectual..., y así hasta el infinito.

Pero salta cada vez más a la vista que esta «normalidad» contiene dosis severas de sometimiento al sistema social, pasividad, detención del proceso de desarrollo humano (que sólo existe mediante rupturas y reconfiguraciones constantes, que sólo puede funcionar sobre niveles de ansiedad e incertidumbre útiles). La creatividad está ausente de esta «normalidad», no es esencial al concepto de adaptación. En realidad, éste jerarquiza la instauración de la mediocridad, erigiéndola en modelo de salud. Las implicancias políticas del modelo resultan claras: son premiados con el rótulo de sanos sujetos incapaces de cuestionarse y de cuestionar, capaces de soportar mutilaciones sin explotar en violencia, es decir, alienados conformes. Son los sometidos al «chaleco de fuerza emocional».

En base a estas evidencias, Cooper ha podido con razón afirmar que la «normalidad estadística» está tan lejos de una más amplia y genuina salud mental como lo está la locura, o tal vez más. A partir de aquí hay que interrogar al psiquíatra. ¿Cuál es su criterio de normalidad cuando se conforma con suprimir los síntomas de locura, cuando autoriza el alta de su paciente porque ya se comporta como el resto de la familia? No hay duda que no es otro que el de «normalidad estadística». En ese caso será suficiente que Claudia suprima sus ideas persecutorias, su llanto discordante, sus explosiones, para que la registre como éxito terapéutico. ¿Y qué será de su lucha con su sexo, con su cuerpo, sus ataduras infantiles, sus ímpetus de participación social, su búsqueda de un lugar entre los jóvenes, sus rebeldías frente a la mediocridad de sus padres, su necesidad de un lugar en el mundo desde el cual encontrar fuerza y confianza en sí misma? El psiquíatra convencional no podrá respondernos, descansará tranquilo en su sospechosa «buena» conciencia porque Claudia ha dejado de delirar. Cuenta para ello con la ayuda de psicodrogas potentes, capa-

ces de ahogar en pocos días ese incendio desesperado de trabas y deseos que era Claudia cuando llegó a nosotros. Toda la farmacología es puesta en cuestión desde la perspectiva antipsiquiátrica. Las psicodrogas comportan una dualidad esencial, ya que pueden ser puestas al servicio de la persona cuando ciertos aspectos de su enfermedad se liberan de todo control y la agravan. Pero también pueden ser usadas *contra la persona,* suprimiéndola en lo individual de su crisis, reduciéndola a sus desarreglos bioquímicos (que existen, que son parte del problema, pero jamás el nudo de su enfermedad humana inserta en un mundo humano). Esta problemática entronca con nuestro punto inmediato.

IV

La concepción del proceso terapéutico en la psiquiatría convencional, la idea de qué es curación. Acorde con todos los criterios precedentes, el método terapéutico tradicional es un conjunto de procedimientos *supresivos;* éstos abarcan desde el empleo de las drogas hasta la creación de sistemas de internación donde el paciente es manejado con premios y castigos, exhortaciones y prescripciones, es decir, empujado por presiones ambientales de modo lineal y progresivo hacia la mentada normalidad.

Laing ha mostrado la complejidad y sinuosidades que puede comportar la búsqueda que una persona haga de sí misma hasta encontrarse, el oscilante proceso natural de avances y regresiones profundas, obstinadas, tendidas por la necesidad de tocar fondo, para, en algún lugar, empezar a pisar terreno propio[3]. Ha mostrado las dificultades y vericuetos de ese proceso personal cuando se coloca al paciente en un medio que sepa acompañarlo sin forzarlo, que le respete la originalidad intransferible de su proceso de búsqueda y encuentros.

Veamos la estrategia de recuperación que se permitió desarrollar a una paciente tal como *ella* intuía que debía producirse. Este informe me ha impresionado como pocos de los leídos en los últimos años sobre enfoques terapéuticos. Dejemos hablar a Laing:

> «La paciente es una rígida, eficiente y organizada enfermera de hospital general, dedicada por completo a su trabajo. Nos dijo que había comenzado a sentir que en un determinado momento de su vida ella se había perdido a sí misma. No sabía cuándo exactamente, pero sentía que mucho tiempo atrás. Sentía el deber de regresar adonde se había perdido para hallarse nuevamente, y que sólo volviendo atrás ella podría posiblemente encontrarse y ser capaz de vivir de un modo que no fuera inauténtico. A los pocos días de haber llegado a Kingsley Hall ya estaba regresando en forma considerable, de una

manera como yo no he visto a nadie hacerlo. Todavía mantenía su trabajo en el hospital, que era de alrededor de una hora. Iba a trabajar, volvía, se quitaba la ropa, se acostaba sobre un colchón en el suelo, durante la noche ya no retenía su orina y sus heces. A la mañana siguiente se levantaba a las seis, tomaba un baño y volvía al trabajo, realizando sus obligaciones como directora asistente. Continuó por unas pocas semanas y luego escribió una carta, perfectamente convencional, pidiendo por un tiempo licencia de sus obligaciones. Le fue concedida. Permaneció en Kingsley Hall y entró rápidamente en una regresión completa. Mientras volvía llegó a un completo desamparo, al grado de tener que ser alimentada con biberón cada dos o tres horas. Era el único alimento que quería recibir. Se cubrió a sí misma con sus propias heces y presentaba un considerable grado de confusión. Esto es fácil de relatar, pero no fue fácil vivirlo. Adelgazó hasta convertirse en una bolsa de huesos. Dejó de hablar y no podía mantenerse en pie. Cuando ya estaba extremadamente débil tuvo una hemorragia uterina, lo que requirió que se la internara en un hospital. Nadie pudo encontrar la razón de lo que le había pasado. En el hospital, sus heces se compactaron de tal manera que fue preciso removérselas digitalmente. Cuando se le preguntó si se encontraba bien, contestó que sí y que quería que continuaran. El doctor Berke, hoy aquí, la vio regularmente durante dos años y, junto con otra gente, ayudó a cuidarla. El podría dar más detalles esta tarde, si fuera apropiado. De acuerdo a su propio relato, regresó hasta antes de haber nacido. Dijo además que quería regresar hasta antes aún de haber sido encarnada. En el punto más extremo al que llegó, quería que nosotros diéramos vuelta a su cuerpo para que pudiéramos ver entrar la comida y salir las heces. Tampoco quería defecar; quería abandonar completamente su cuerpo. Observándola en aquellos momentos, parecía que lo hubiera logrado en forma considerable. A veces su cuerpo estaba muy frío, como acercándose a un estado muy próximo a la muerte física. Si uno va a permitir que esta clase de cosas sucedan, se arriesga a que una persona se aproxime muy de cerca tanto a la muerte física como a aquélla entendida simbólicamente. De acuerdo a ella y a otros, este movimiento hacia atrás puede llegar no sólo a la infancia, no sólo al prenacimiento, sino a la preencarnación. Dejo por el momento de lado en qué sentido deben ser entendidas tales expresiones. La regresión puede ser sentida por la gente como un retorno a la concepción (no meramente a los primeros años o meses de existencia extrauterina, o aun al nacimiento) antes de que puedan dar nuevamente la vuelta y venir hacia adelante una vez más.

Este movimiento hacia adelante podría llamarse *neogénesis*, un nuevo movimiento hacia adelante de cuyos principios y regularidades conocemos muy poco aún. En su totalidad parece ser mucho más rápido que la regresión: he visto personas atravesar años en horas, días o semanas. Esta mujer volvió sobre sí en un período de cinco o seis semanas. Cada día era un poco más adulta y más organizada. Mientras una persona está volviendo puede regresar nuevamente.

Puede ser un movimiento oscilante: el gráfico puede subir y bajar. No es una parábola suave hacia adelante y atrás: en el retorno puede

haber regresiones dentro de regresiones, y también puede haber regresiones en el curso del movimiento neogenético hacia adelante. Si supiéramos más de estas cosas, seríamos capaces de prestar asistencia en forma más efectiva. En el estado actual de nuestros conocimientos quisiéramos ser más inteligentes, esencialmente para ser cuidadosos y protectores. Sólo en aspectos muy restringidos podemos presumir que ofrecemos una guía informada. Están haciendo el viaje. Yo no lo he hecho nunca y posiblemente ninguno de nosotros lo ha hecho nunca, ya que prácticamente hoy en día ninguna unidad psiquiátrica permite que pueda realizarse. Ninguno de nosotros puede hacer más que confiar en el proceso. Desde su regreso, esta mujer ha hecho mucho pintando, esculpiendo, modelando y escribiendo» [3].

Mary escribió este breve relato de su experiencia:

«Había una vez en un bosque un árbol que se sentía muy triste y solitario porque su tronco era hueco y su cabeza se había perdido en la niebla. A veces la niebla parecía tan espesa que su cabeza se sentía separada del tronco. Para los otros árboles, ella parecía muy fuerte, pero un poco distante; sus ramas no se doblaban ante el viento. Sentía que si se doblaba podía romperse, por eso creció tan cansada de estar derecha. Sucedió que una fuerte tormenta la tiró al suelo, con gran angustia. El árbol estaba ahora quebrado; sus ramas, dispersas; sus raíces, hacia afuera, y su corteza, ennegrecida y carbonizada. Se sintió aturdida, y aunque su cabeza estaba despejada por la niebla sintió su savia seca y que la muerte se le aparecía cuando el hueco de su tronco se abrió hacia el cielo. Los otros árboles miraron asombrados hacia abajo y no sabían bien si retirar amablemente sus ramas a otro lado o tratar de cubrir su suciedad y negrura con su verde y su marrón. El árbol se lamentó por su propia vida y temió que los suyos lo sofocaran. Ella sintió que quería permanecer desnuda y abierta al viento y al sol, y que llegaría un momento en que ella crecería nuevamente, desde la tierra, lozana y marrón. Así sucedió. Con la humedad de la lluvia le crecieron raíces nuevas y gracias al calor del sol desplegó madera nueva. En el viento, sus ramas se doblaron hacia los otros árboles, y como sus hojas murmuraron y susurraron en la oscuridad, se sintió amada y rió con la vida.»

El médico que estuvo más cerca de ella, a cargo del tratamiento, fue un colaborador de Laing, Joseph Berke. En una entrevista, Berke sintetizó así el proceso de Mary:

«Mary Barnes es una mujer inglesa de cuarenta y cinco años de edad. Había estado trabajando en un hospital y en el pasado había sufrido colapsos nerviosos, siendo el diagnóstico de esquizofrenia crónica; *refrenada en forma extrema en un hospicio, se había recuperado y luego comenzó a sentirse demente nuevamente,* lo que ella consideraba locura. Su sensación era de extrema regresión, sin voluntad de hacer nada, queriendo volver a ser una criatura; cosas así. Conoció a Laing hace unos seis o siete años —había oído a otros hablar de él— y le

preguntó si podía ubicarse en Kingsley Hall, el nuevo centro «antipsiquiátrico», que se proyectaba entonces. Este centro fue inaugurado en 1965 y ella fue uno de los primeros internados.

Respecto a la locura, se trata de un término aplicado a una forma particular de experiencia. En el caso de Mary, la experiencia parecía ser un retorno a una versión anterior a ella misma, querer convertirse nuevamente en una criatura, volver a sus raíces, casi hasta el feto mismo, como una manera de hacer frente al sufrimiento que sentía como adulta. Quería ver si podía nacer nuevamente. Quería volver casi hasta la posición del feto dentro de la matriz, para comenzar a crecer de nuevo. Eso fue, en efecto, lo que sucedió en los años recientes en Kingsley Hall. Mary volvió a ser una criatura, se la alimentó con una mamadera, jugó con su excremento, se la cuidaba como a una criatura, empleó largos períodos acostada en su cama sin moverse para nada, y al hacer eso volvió al punto anterior al momento en que comenzaron todas las ansiedades. El objeto de todo esto era crecer nuevamente, sin ninguna de las ansiedades que se relacionan con el crecimiento en primer lugar» [4].

Agregó luego Berke este comentario:

«Todo el proceso fue también para mí una experiencia, algo como experimentar una muerte seguida de resurrección. Es éste el motivo por el cual admiro el coraje que mostró ella para hacer todo lo que hizo. Fue una cosa muy valiente y muy terrorífica de hacer, especialmente por el simple hecho de que los adultos no vuelven a convertirse en criaturas. Pero la experiencia de Mary confirmó la idea de Laing y otras personas en el sentido de que una regresión, una vuelta hacia atrás en uno mismo, puede tener efectos altamente curativos. Hay un libro sobre el tema escrito por un psiquíatra polaco, Kazimierz Dubrowski, titulado Desintegración Positiva. Se trata, por lo tanto, de un aspecto importante y nos lleva de vuelta a lo que hablábamos antes sobre los hospicios. Una gran parte de lo que un psiquíatra podría llamar «regresión» consiste en la tentativa natural de una persona a curarse a sí misma. Nuestro trabajo, así como lo que consideramos debe ser el trabajo de un terapeuta, es ayudar a una persona en el camino de su experiencia desintegradora, suministrarle los servicios esenciales —comida, un lugar cálido y una atmósfera agradable— y dejar que siga su curso la desintegración y posterior recuperación, sin interferir para nada. El «viaje de vuelta», la fase integrativa, será entonces una experiencia muy curativa. Lo que sucede con los hospicios, y particularmente con los psiquíatras, enfermeros y otros que trabajan en aquéllos, es que *suspenden ese proceso de curación debido a sus propios temores de lo que está sucediendo.*»

Me parece importante aclarar el sentido y alcance de este replanteo sobre estrategias de «curación». No se trata de un modelo universal de recuperación que pueda proponerse a toda persona con problemas psicológicos, aun los más severos. Pero en este ejemplo se con-

densan varias aperturas. Primero, es suficiente esta experiencia para que tengamos en cuenta la posibilidad de que otros pacientes puedan necesitar algo semejante, y esto significa *contar con un médico abierto a captar con otro sentido los fenómenos «patológicos» que se despliegan ante él y dispuesto a acompañar plenamente ese proceso terrible y vital que entraña la búsqueda del propio yo.* Segundo, otros pacientes pueden necesitar vivir experiencias diferentes a la de Mary Barnes, pero hay una enseñanza más amplia en esta experiencia, y es que nos alerta sobre la necesidad de descubrir *con el paciente en cada caso (aprender con él) cuál puede ser el camino estrictamente personal de su rescate como ser humano.* Tercero, cada paciente, debidamente respetado y comprendido en su proceso personal, puede ayudar con su ejemplo al psiquíatra para que él también aprenda otras maneras de encontrar a los otros y de buscarse a sí mismo. El paciente tiene mucho que enseñar a su terapeuta.

Resultado de esta experiencia es *un libro que escriben juntos paciente y psiquíatra.* «Consiste en el relato que hace ella misma de sus sensaciones y su experiencia conmigo, y de mi propio relato de mis sensaciones y mi experiencia con ella. Digo mi propia experiencia porque eso fue, tan profundamente para mí como para ella» [4].

V

Aquí entramos de lleno en nuestro siguiente nivel de reformulaciones sobre la psiquiatría actual: el de las relaciones entre el rol de paciente y el rol de médico. Hasta ahora éstos han sido dos casilleros etiquetados socialmente, distanciados y desnivelados en sus jerarquías. ¿Acaso no era uno el portador de la «enfermedad» y el otro el de la «salud»? La actitud de los antipsiquíatras tiende a romper con este desnivel (tan establecido sobre el modelo de las relaciones de poder, tan al estilo de las discriminaciones entre élites y marginados sociales) y colocar en la relación terapéutica, como lo defendiera tradicionalmente la orientación existencial de la que son herederos, a dos seres humanos frente a frente, distintos e igualados a la vez, por todo lo que los une su universal condición humana. Esto no significa confundir el papel de ambos, como alarmados psiquíatras han creído entender de la respuesta antipsiquiátrica, sino mantener su distinción, pero evitar que el miedo a tal confusión impida una compenetración más profunda, que sólo se logra por el compartir, convivir, padecer juntos, hermanarse en la búsqueda. Se nos ha hecho más visible que la distancia tradicional del psiquíatra con sus pacientes ha encubierto

dos miedos del psiquíatra: a la locura (no sólo a la ajena, sino a la propia) y a la incertidumbre; para ello recurrió a posturas de autoridad, de un saber autoritario, porque la duda, la confusión, el desconcierto, se emparentaban demasiado con la locura y él necesitó que su rol fuera incontaminado, pura certidumbre.

Creo que algo importante que nos pasó con Claudia fue tener presente, a flor de piel, también nuestra adolescencia tormentosa y asimismo escucharla para aprender de ella cómo era de difícil ser hoy adolescente en Buenos Aires, porque sus turbulencias y sus incertidumbres no eran las de hace quince años; éstas no figuraban en nuestros libros. Frente a su experiencia sólo podíamos ser humildes y agradecerle lo que sólo a través de ella podíamos atisbar.

En una de las reuniones familiares el padre de Claudia se alarmó porque su hija y otros internados jóvenes se habían puesto nuestros guardapolvos en horas de visita; nos habían imitado en gestos y actitudes. Nos costó convencerle de que eso, por todo lo que contenía de cercanía, de buena confianza, de reconocimiento de nosotros, nos podía llenar de alegría. Solamente porque habían experimentado una relación igualitaria pudieron Claudia y sus compañeros expresar con humor que no les éramos indiferentes, que no nos guardaban ese respeto insultante exigido por los funcionarios.

Como psiquíatra, he descubierto que no tengo frente a mí un «enfermo» (aunque la enfermedad existe, pero también, con diferencias y semejanzas, existe en mí), sino a un ser en lucha, en una lucha más de tantas; él y yo somos camaradas de ruta en una larga marcha. Esto es lo que Claudia y sus amigos captaron fielmente: si compartimos delirios, miedos, penurias, compartamos también los guardapolvos.

VI

Lo que los antipsiquíatras han destacado con particular fuerza es el significado social que asumieron hasta ahora los métodos supresivos de tratamiento, el papel autoritario y distante del psiquíatra, los rótulos diagnósticos usados para etiquetar a las personas.

«En nuestra sociedad hay muchas técnicas que permiten, primero, señalar a ciertas minorías y, luego, tratarlas mediante un conjunto de operaciones de gravedad creciente, que van desde la insinuación de menosprecio, la exclusión de los clubs, escuelas o tareas y otras medidas similares hasta la invalidación total como personas, el asesinato y el exterminio en masa. No obstante, la conciencia pública exige que se emplee alguna excusa para tales acciones, y esta excusa es propor-

cionada por la aplicación previa de técnicas de invalidación que apuntan a preparar una cantidad de víctimas para los procedimientos eliminativos en sí» [2].

En pequeña escala (de microgrupo familiar), es evidente que el «orden» es el conjunto de reglas establecidas por el grupo, que en la familia de Claudia eran «no riesgos, no violencia, no crecer, quedarse quietos», y que Claudia, al entrar en conflicto con esas reglas, era una rebelde contra ese orden. Que ese orden era opresivo porque en caso de desafiarlo se quedaba sola; el castigo era el desamparo. Y que esa rebeldía en nuestro sistema tradicional de hospitales psiquiátricos ha significado para muchas Claudias descalificación, encierro, abandono, marginación, condena a la cronicidad, confinamiento.

> «La psiquiatría del último siglo, según la opinión de un creciente número de psiquiatras contemporáneos, está excesivamente al servicio de las necesidades alienadas de la sociedad. Al hacerlo, está continuamente en peligro de cometer un acto "bien intencionado" de traición a aquellos miembros de la sociedad que han sido arrojados a la situación psiquiátrica como pacientes. Muchas personas concurren en la actualidad espontáneamente al consultorio médico en busca de asistencia psiquiátrica. En la mayoría de los casos, tales personas desean obtener en términos muy prácticos un conjunto de técnicas que les permitan la mejor y más ajustada satisfacción de las expectativas sociales masificadas.»
>
> «Esta disciplina opta por refractar, condensar y dirigir hacia sus pacientes la violencia sutil de la sociedad; con mucha frecuencia, la psiquiatría no hace más que representar a la sociedad contra estos pacientes» [2].

Cooper cita asimismo al *Journal of Mental Science*, que en 1904 decía: «La esquizofrenia es causada por el hecho de que los jóvenes ya no obedecen a sus padres.» Los castigos que habrían de administratarse, por «indisciplinados», a estos jóvenes enfermos estaban así anunciados casi explícitamente. Había, por cierto, alguna lucidez en la idea de la desobediencia.

Creo que en Claudia ocurrió en lo profundo esta desobediencia, y desobedecer fue para ella quedarse terriblemente sola, insegura de sí misma hasta el pánico, pero hubo en ella un impulso de vida, de salud, que la llevó forzosamente a «desobedecer». Un tratamiento tradicional hubiera presionado de mil modos a Claudia para que volviese al molde familiar, del que quería escapar sin rumbo claro; un retorno al buen ejemplo de esa «sagrada familia»: apatía, rutina, prohibiciones, no crearás, no amarás, no vivirás.

Los antipsiquíatras nos proponen «leer» en las maneras de la su-

presión social empleadas tradicionalmente con los enfermos mentales (descalificación, cosificación, aislamiento) la presencia de un sistema social más vastamente asentado en la represión. Nos proponen ver *el criterio de salud adaptacionista* como *el modo de adaptación de la psiquiatría* a las necesidades de masificación y control del sistema de poder de las minorías. El significado ideológico y político de muchas instituciones y teorías psiquiátricas queda entonces al descubierto cuando se repara en su perfecto engarce con las necesidades profundas de la estructura socioeconómica del sistema de clases.

El rigor de esta perspectiva sociológica y su poder clarificador penetrante no surgen aisladamete. Proviene de una profunda inserción ideológica y política de los antipsiquíatras en el escenario social contemporáneo. Laing, Cooper, Esterson, Reddler, Schatzman, forman parte de un creciente sector de intelectuales que vienen acusando el impacto movilizador del marxismo, las luchas del socialismo en varios continentes, la emergencia revolucionaria del tercer mundo, las luchas pacifistas contra la guera imperialista de Vietnam, la cultura hippie, los movimientos estudiantiles europeos. Ellos en particular, con la creación de Kingsley Hall como comunidad antipsiquiátrica, se integraron en un movimiento más amplio de «contracultura», constituido en Londres por científicos y artistas de vanguardia que compartían una postura crítica frente a todas las formas y expresiones de la cultura vigente, sospechosas de contrabandear ideologías al servicio de la élite del poder. Es en este contexto cultural e histórico que surge el movimiento antipsiquiátrico. Es fiel expresión de este mundo político de perfiles netos, que viene a terminar con el ingenuo supuesto de que ciencias psicológicas y técnicas psiquiátricas podían estar al margen de la lucha social. Y juega este papel revelador a pesar de que pueda presentar limitaciones, aspecto que ahora pasaré a discutir.

¿Es cuestionable la antipsiquiatría?

Hasta aquí expuse las tesis fundamentales de la antipsiquiatría, las que, a mi juicio, convierten a este movimiento en uno de los hechos más trascendentes de la última década psiquiátrica. Es desde el marco de un profundo respeto por esta obra valiente y fecundante que quiero ahora señalar las facetas, según mi criterio cuestionables, de esta misma obra, en sus niveles técnico, metodológico, conceptual y lógico, que tomaré en ese orden.

1. Creo que la psiquiatría ha sido hasta hoy más rigurosa en la crítica teórica de los tratamientos convencionales que en el desarrollo

científico (es decir, en el aporte de precisiones técnicas) sobre los nuevos métodos terapéuticos propuestos. Estos han sido descritos en una forma general, mas la manera en que pudieron instrumentarse paso a paso, en la compleja evolución que supone cada tratamiento, esto no ha sido exhaustivamente comunicado y deja, por cierto, esta ausencia muchos interrogantes abiertos.

2. Asimismo la evaluación de los resultados que han podido arrojar estos nuevos métodos no se ha hecho aún de modos rigurosos y convincentes (lo que no niega la eficacia posible de estos tratamientos; *sólo muestra que la objetivación necesaria de esa eficacia queda como* un problema no resuelto). Cooper ha cuestionado la validez de los métodos usuales de evaluación de resultados en psiquiatría, acusados de aspirar a medir relaciones entre cualidades abstractas de lotes de pacientes, parámetros aislados de las personas a evaluar que ya no dicen nada de ellas. Tal crítica es justa, pero Cooper a su vez[2] ofrece como criterios para evaluar a sus pacientes dos parámetros, como son «porcentaje de reinternaciones dentro del año del alta» y «capacidad de trabajo», que caen asimismo en las limitaciones de los métodos de evaluación por él discutidos: dicen muy poco de la experiencia vivida por esas personas como para que permitan pensar más a fondo en la influencia de métodos de tratamiento no convencionales.

3. El cuestionamiento del sistema de rótulos diagnósticos, tales como «esquizofrenia», usados dentro de maniobras destinadas a descalificar al enfermo, es certero. Pero creo que con mucha frecuencia los antipsiquíatras confunden (o expresan de un modo que favorece cierta confusión) la crítica al manejo de ese procedimiento de rotulado con la puesta en duda de la existencia misma de la enfermedad. Veamos planteos de este tipo: «esquizofrenia es sólo un término», no existe tal cosa como «la esquizofrenia...», «nunca he conocido a un esquizofrénico»[4]. Laing, por ejemplo, es bien explícito:

> «¿Dónde está la esquizofrenia? La respuesta tradicional es que la esquizofrenia está en alguna gente más que otra, en su mente o en su cuerpo o en su estilo de vida. Sin embargo, esta respuesta puede ser una parte del proceso social que genera la esquizofrenia que tratamos de curar. «Esquizofrenia», para adoptar una posición nominalista, es un conjunto de atributos que algunas personas —expertas en fabricar este conjunto de atribuciones— formulan respecto de otras personas. La gente que fabrica ese conjunto de atributos tiene que probar que se refiere a algo real. A la fecha, mi resumen en cuanto a la evidencia es que no lo han logrado»[3].

Creo que con estas formulaciones los antipsiquíatras caen en una suerte de *reduccionismo semántico*. Porque, de todos modos, ¿qué

aspecto de la realidad de las personas es el que se presta para que se les aplique tal sistema de rótulos? Al descubrir las distorsiones creadas por el uso de un término el problema no se resuelve, sólo se reabre, ahora con la perspectiva enriquecida por el descarte de un mal camino; estas operaciones de descarte dejan todo otro camino pendiente. En estos planteos de los antipsiquíatras pareciera que, ubicado el problema semántico (todas las distorsiones y omisiones inherentes al uso del rótulo «esquizofrénico»), se acabara el problema. Me hago cargo de la intención de estos enunciados antipsiquiátricos: negar el carácter de «enfermedad», concebida según el modelo médico, a la experiencia humana de la esquizofrenia. Principalmente negarle el carácter de un proceso que pueda ocurrir dentro del individuo al margen de lo que con él hagan quienes lo rodean. Pero en todo caso lo que se discute es cuál es la realidad de esos fenómenos (su status ontológico) y no la posibilidad de que no existan. En este caso las expresiones usadas son, por lo menos, ambiguas.

Cooper define la esquizofrenia como una situación de pequeño grupo donde los actos de una persona son calificados como enfermos por los otros y de este modo invalidados. Es evidente que esta formulación registra un hecho importante del fenómeno esquizofrenia. Pero hay un equívoco en suponer que ésta pueda ser una definición, o bien, si realmente se la considera como tal, entonces esa definición es errónea. Porque una definición supone reunir todos los elementos necesarios y suficientes del objeto definido. La pretendida definición de Cooper toma sólo algunos componentes reales del hecho (los que hacen a la relación paciente-grupo familiar) y deja muchos otros afuera. Trastornos también reales de la identidad, del pensamiento, de los afectos del paciente, quedan soslayados como si sólo fueran apariencias, espejismos, mero invento familiar o simple y directo producto de aquellas maniobras inmediatas. Desde luego, con estas omisiones no se aclara por qué algunas personas luchan eficazmente contra las maniobras descalificadoras de sus padres, se rebelan con sentido de realidad, por ejemplo, y por qué otras no pueden luchar o lo hacen autodescalificándose, o le «dan la razón» a sus atacantes. Todos esos aspectos que hacen *a la realidad también individual de la esquizofrenia* quedan en pie como problema, sumamente intrincado por cierto. Creo que aquellas definiciones, con sus omisiones, caen en *un reduccionismo microsociológico* de un fenómeno mucho más complejo. Daré una idea mínima de esa complejidad citando un párrafo del mismo Laing:

«Sabemos que la bioquímica de la persona es sumamente sensible a las circunstancias sociales. El hecho de que una situación sin salida

ocasione una respuesta bioquímica, que a su vez da lugar o inhibe ciertos tipos de experiencias y conducta, es plausible *a priori*»[6].

Justamente es a partir de esta posibilidad, de que fenómenos de un nivel (social) alteren otros de otro nivel (químico) que a su vez puedan interferir hechos de un tercer nivel (psicológicos individuales), que tenemos que entender esa complejidad. Es la posibilidad de que todos estos fenómenos se organicen entre sí según ciertas regularidades lo que hace válida la identificación con un término («esquizofrenia») de ese conjunto de datos más amplio que los que se describen como «maniobras de aplicación del rótulo» por parte de los familiares del paciente. Estas mismas razones valen, según mi criterio, para objetar la *oposición radical* que establece Laing[8] entre ciencia de las personas y ciencia de los objetos, si bien como distinción es muy valiosa.

4. Los antipsiquíatras incurren a veces en una especie de idealización romántica de la «salud» del enfermo mental. «El enfermo es el más sensato de la familia, ya que es quien hace esfuerzos por alejarse de relaciones familiares insanas»[2]. Aquí se pretende dar un salto al otro extremo, un poco tentador por la acrobacia que contiene: de golpe resulta que justo lo que se creía noche era día; ahora se viene a revelar que la enfermedad era la salud. En realidad, esto supone moverse en una escala muy simple, bipolar (salud-enfermedad), y proponer un exacto cambio de papeles: ahora los enfermos son los sanos. La situación es mucho más compleja.

Si vemos en la rebeldía a las normas familiares un impulso de salud, de vida, entonces lo que comprobamos es que *en la enfermedad está también contenida la búsqueda de la salud*, que entonces lo sano y lo enfermo no son dos entidades ontológicamente incompatibles, mutuamente rechazantes. ¿Había salud en Claudia? Sí; se había enfermado porque había roto un cerco mutilante. ¿Había enfermedad? Sí, y muy severa. Que era tal vez la más sensata en ese aspecto de buscar otro estilo de vida es indudablemente cierto. Pero *no era la más sensata en todos los aspectos y tampoco en ése lo era de modo estable*. He asistido a todas las fluctuaciones de Claudia, a todos sus retrocesos y distorsiones. He visto en la familia un juego más complejo, donde el que se rebela es también en otros momentos el que somete, se somete, entra en la insensatez, en una maraña de intercambios donde *descubrir en cada instante* de qué lado juega lo arcaico, regresivo, y dónde está lo vital y creador; obliga a una investigación difícil en un magma de movimientos, sutilezas, nudos contradictorios, espirales, sobredeterminaciones. Dividir en dos polos ese

movimiento y asignarle el «sano» al que parecía «enfermo» es caer en una simplificación equivocada, por estática y por parcial.

5. Algunas otras formulaciones de los antipsiquíatras sugieren una idealización política del enfermo mental. El hecho de que en la locura haya siempre una protesta contra el medio humano circundante, un rechazo al sometimiento a ese medio, se presta para trazar *analogías* con la lucha del revolucionario frente al sistema social. «Quienes son admitidos en un hospital psiquiátrico lo son no tanto porque sean enfermos, sino porque protestan de manera más o menos adecuada contra el orden social» [2]. El esquema contiene una verdad y peca por excesiva simplificación. Que el grupo familiar reprime como rebelde cualquier comportamiento que salga de lo esperado no hay dudas. Que el sistema asistencial tiende a completar la obra represiva también ha quedado al descubierto. Pero como forma de rebeldía social la enfermedad es de calidad y alcances sumamente precarios; coloca al «rebelde» en condiciones vulnerables, de gran fragilidad y dependencia. Tiene mínima relación con la calidad de una rebeldía militante, cuyo rasgo esencial estriba en el logro de una nueva identidad, afirmada y autoestimada por la adopción valorativa de una ideología consciente y racional.

Pienso en las rebeldías de Claudia. Contenían una búsqueda de libertad y de superación personal. Pero en la medida en que sólo podían apelar a conductas extravagantes y solitarias no cuestionaban al sistema: se le oponían respetando sus reglas, por ejemplo, del aislamiento individualista. Los impulsos de la enfermedad actúan como una rebelión ciega; esta «rebeldía» daña poco al opresor y mucho a quien la levanta, termina ahogándolo en una isla de soledad. Podemos comprender esta rebeldía, pero no podemos idealizarla ni asimilarla a las formas militantes de la rebeldía política.

6. Con alguna frecuencia, en los desarrollos antipsiquiátricos me parece detectar la presencia de una lógica cuestionable. Me refiero a la tendencia a caer en un pensamiento antitético antes que en la aspiración a una dialéctica de síntesis. Pensando en la evolución del pensamiento psiquiátrico con un modelo hegeliano, creo que la antipsiquiatría juega el rol de antítesis, un momento parcial de ese movimiento que exige del inmediato pasaje a niveles de comprensión más complejos e integradores. Me refiero a oposiciones del tipo: «el paciente no es el enfermo, sino el más lúcido de la familia», lo que supone que la enfermedad no está en él, sino en los otros, o en todo caso en el conjunto. Trabajando con familias de pacientes mentales lo que se comprueba es que la enfermedad está en el conjunto y en

cada uno de sus miembros; también en el paciente. Lo que se revela es que enfermedad y lucidez, enfermedad y búsqueda de salud, enfermedad y derecho a la verdad no se oponen; van tan intrincadamente entrelazados como para que no haya que elegir entre considerar a alguien enfermo o bien portador de una crítica justa a las distorsiones de su grupo. La locura, con todo su sentido de crítica social, no se exime de ser también locura (si se quiere, una forma críptica, contradictoria, de la lucidez).

Del mismo modo como lo he señalado antes, las oposiciones entre aspectos sociales de la esquizofrenia y sus componentes bioquímicos están forzadas sólo por una lógica de exclusiones. De lo que se trata es de ver cómo se articulan precisamente fenómenos identificados por los investigadores del grupo familiar y hechos aportados por fisiólogos y genetistas. Este modelado requiere un *pensamiento dialéctico integrador,* del cual la antipsiquiatría, con su énfasis polémico, a veces queda alejada.

7. Algo muy importante a destacar: estas limitaciones, sus aspectos ambiguos o inconclusos, no invalidan la obra, en absoluto la hacen «refutable» como críticos fáciles (varios por año) quieren hacer creer a los profanos. En todo caso, lo que muestran es que hay un camino a recorrer, que desde ahora, a la antipsiquiatría tenemos que esculpirla entre todos.

La antipsiquiatría que yo vivo

Soy psiquíatra desde hace diez años. Me formé en la psiquiatría tradicional (incluyo en este enfoque también mi formación psicoanalítica por el desnivel jerárquico que propugna en la práctica, particularmente en la orientación kleiniana, entre paciente y terapeuta, con una tendencia a mirar tanto lo infantil regresivo del paciente y tan poco lo adulto y progresivo, que en los hechos funciona como una descalificación constante de él como persona total). Trabajé con muchas de las limitaciones de este enfoque tradicional hasta hace poco tiempo, tres años o algo así, fluctuando entre la aceptación de esas limitaciones como «naturales» o necesarias para conservar «la técnica», la inquietud de percibir «adentro» que algo no andaba bien, que muchas veces los pacientes tenían razón al cuestionar «la técnica»; en fin, con muchas dudas y miedo a jugar mi papel de otra manera y quedar profesionalmente solo.

Cuando descubrí los trabajos de los antipsiquíatras, y más aún cuando conocí a Cooper en Buenos Aires, sentí inmediatamente que

ellos traían un germen vital para cambiar no sólo a las teorías, sino a nuestras prácticas, cambiarnos a nosotros (*). Me conecté con sus desarrollos críticos y sentí que me revolucionaban internamente, lograban angustiarme. Desde entonces se me planteó agudamente ver qué hacía yo con mi profesión, con qué sentido la estaba ejerciendo.

Muchas preguntas se me vinieron encima: ¿Por qué mantengo con los pacientes la distancia que mantengo? Seguramente es la distancia que aprendí, la que me enseñaron; pero ¿por qué me enseñaron a establecer precisamente esa relación y no otra? ¿Cuándo alguna distancia está al servicio de una buena técnica y cuándo es utilizada contra el paciente, en función del confort del psiquíatra, para que yo me altere menos con la locura de él y con la mía?

¿Si pertenezco a una capa social dotada de *status*, abrigo, un mañana seguro, esta vida no me algodona el corazón y la mente? ¿No pone entre el sufrimiento humano y yo una gruesa capa *aislante*? ¿Con lo que me deja de sensibilidad puedo realmente ser psiquíatra? Estas cuestiones son de gran alcance porque, de pronto, estilo de vida, honestidad humana y capacidad científica resultan una sola cosa.

Desde que estos interrogantes se me metieron en la carne no sé cuánto he cambiado, cuántas soluciones logré ya, cuánto ha quedado esperando nuevas respuestas. Lo que sé, lo que palpo, es que mi actitud es otra, que mi manera de escuchar y de hablarle al paciente es otra, sé que mis pacientes lo perciben, el trabajo tiene un sabor distinto. Creo que haber roto con viejas ataduras nos permitió recuperar al paciente y a mí una mente más libre, una sensibilidad fresca, la posibilidad de abrirnos más como personas, de volar hacia palabras inéditas que hablen más de *nosotros.*

Esto es lo que respiro, aunque con fluctuaciones: los viejos esquemas tienen su inercia, resucitan en cuanto me descuido. Uno los usa a ratos para aliviarse de las nuevas incertidumbres. De pronto me descubro pensando en el paciente-objeto, yo puesto en el «observador objetivo» de las ciencias naturales; entonces me enojo conmigo, pienso en Laing y prometo corregirme.

Lo que siento es que rompiendo la coraza de «la técnica» queda-

---

(*) Digo un germen entre otros porque para cambiar nuestra perspectiva psiquiátrica en Buenos Aires concurren también los acontecimientos que hacen de Latinoamérica un continente convulsionado: el agravamiento de la crisis económico-social y política que afecta a nuestro país; en lo profesional, la politización progresiva de psiquíatras y psicólogos, nucleados en sus asociaciones profesionales, y las influencias del movimiento Plataforma Internacional, que a través de sus integrantes argentinos ha producido una escisión en el movimiento psicoanalítico de importantes consecuencias ideológicas y científicas.

mos dos personas en un diálogo nuevo, y la técnica queda, pero ahora al servicio de nuestro entendimiento, de un contacto más tierno (*).

Creo que se establece un nuevo equilibrio: si el médico se mueve con una humildad justa, el paciente recupera su jerarquía humana. Esto se me ha hecho evidente en varios episodios. Daré dos ejemplos:

Eduardo, un paciente de mi hospital, me dijo que le gustaría charlar conmigo un rato (yo no era su médico, pero nos veíamos a diario en la sala). Le dije que con mucho gusto, que podríamos tomar un café juntos en el bar. Se sorprendió gratamente con la invitación (yo era entonces subjefe del Departamento de Internación, «una autoridad»). Una vez instalados, me dijo que estaba agradecidísimo por toda nuestra preocupación por él, que él no entendía cómo nosotros podíamos dar tanto por un paciente. En otros momentos mi respuesta hubiera sido «es nuestro deber» o «usted también puso lo suyo», una especie de cumplido formal para no quedarme con todos los honores. Esta vez me apareció una verdad más honda: «Mire, Eduardo, yo creo que nosotros no nos dedicamos tanto así a todos los pacientes; con algunos, como usted, como Claudia, nos damos mucho más. ¿Sabe por qué? (me miró intrigado; se veía venir una respuesta no convencional, y yo también estaba atento a lo que me iba a salir, me está saliendo de primera mano). Porque creo que usted transmite algo, nos hace sentir algo especial, tal vez que tiene muchas ganas de vivir, de vivir mejor, de amar a una chica, de que lo quieran, y eso se siente, y entonces lo que hacemos es la respuesta natural a algo que usted nos transmite. Además, no lo hacemos simplemente de generosos; ayudarlo a usted a vivir nos ayuda también a nosotros, nos hace bien» (sus ojos se humedecieron y brillaron de agradecimiento y amistad; los míos, creo que también).

Volvió al hospital a la semana y me buscó para decirme: «¿Usted sabe, doctor? ¡Qué bien me hicieron sus palabras! Las tengo siempre presentes y me dan una fuerza bárbara acá» (se tocaba el pecho hinchado: era evidente que vivía una revelación). Había un peligro: que ahora lo importante fueran *mis* palabras; entonces le aclaré: «Mi trabajo es ayudar a que encontremos palabras, pero lo importante no es *que yo* se lo dije, sino que hay *algo suyo* que tiene en esas palabras su verdad, y esto es suyo, Eduardo. Que yo se lo diga es accidental;

(*) La presencia de Cooper en Buenos Aires representó ya para nosotros un impacto enorme por todas las verdades que traía, por la impresión que causaba su figura, sus gestos profundamente humanos y anticonvencionales. Lo cierto es que esa semana varios pacientes interrumpían la entrevista para acotar: «No sé, doctor; noto algo diferente aquí, no sé si es su voz... Lo siento más humano, más cerca... A lo mejor es algo en mí que cambió y antes yo lo escuchaba distinto...; pero no: creo que es algo suyo que antes no estaba.»

podría ser cualquiera, un amigo; lo importante es su verdad.» Tuve evidencias de que este episodio fue importante para Eduardo, y para mí lo fue sin ninguna duda. ¿En qué consistió? Creo que en devolverle más plenamente un valor que los psiquíatras solíamos reservar para nosotros.

Poco tiempo después Claudia se fue de alta, muy mejorada. Es habitual que en la asamblea semanal que hacemos con todos los pacientes y el personal quienes se van de alta esa semana se despidan y digan qué sintieron durante su estadía y qué sienten por irse. Claudia comentó lo bien que había sido atendida por todo el equipo; fue nombrando a cada miembro y lo que recibió de él; su mejoría y sus perspectivas de futuro. Finalmente dijo: «Hay algo muy especial que yo les agradezco, y es que cada uno me dio lo que tenía de su técnica, pero lo más importante es que todos me dieron mucho amor y que yo me llevo todo ese amor dentro mío.» Recuerdo otras respuestas de otras altas: «Usted lo mereció; es nuestra misión» (¡oh benefactores!). Esta vez dije: «Creo que eso es cierto: todos le dimos a Claudia mucho amor, pero *yo quiero también agradecerle a Claudia el amor que ella nos dio,* que nos hizo mucho bien a todos, nos ayudó a vivir mejor.» Nos miramos emocionados. Cuando levantamos la asamblea, Claudia se acercó para despedirse y me dijo (con un gesto hondo, parecido al de Eduardo): «Muchas gracias; de veras, gracias.» Estaba todo comprendido, no hacía falta más.

HÉCTOR JUAN FIORINI
Avda. de los Incas, 3295
BUENOS AIRES

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. LAING, RONALD, y ESTERSON, A.: *Locura, cordura y familia.* México, Fondo de Cultura Económica, 1967.
2. COOPER, DAVID: *Psiquiatría y antipsiquiatría.* Buenos Aires, Paidós, 1971.
3. LAING RONALD: «Metanoia: algunas experiencias en el Kingsley Hall, de Londres». *Revista Argentina de Psicología,* II, 6, 1970.
4. BERKE, JOSEPH: «Entrevista realizada por Andrew Rossabi». *Cuadernos de Psicología Concreta,* núm. 3, Buenos Aires, 1971.
5. LAING, RONALD, y COOPER, DAVID: «Razón y violencia. Una década del pensamiento sartreano». Buenos Aires, Paidós, 1969.
6. LAING, RONALD: *Experiencia y alienación en la vida contemporánea.* Buenos Aires, Paidós, 1971.
7. COOPER, DAVID: «Alienación mental y alienación social». *Revista de Psiquiatría Social,* núm. 3, Buenos Aires, 1970 (transcripto de *Recherches,* París, 1968).
8. LAING, RONALD: «Los fundamentos existenciales: Fenomenológicos de una ciencia de las personas», cap. I de *El yo dividido.* Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

CORTAZAR: LA CRITICA DE LA RAZON PRAGMATICA

J'aime les calculs faux
car ils donnent
des résultats plus justes.

HANS ARP

«El alma es como entrar en una sala
de inmensas solitarias dimensiones
y en medio de esa sala y sus perplejos
sin rostro nos está esperando un hombre
que siempre se apresura a recordarnos
que el alma es como entrar en una sala.»

JOAQUÍN GIMÉNEZ-ARNAU

A propósito de *62/Modelo para armar,* toda la crítica ha cincidido con rara unanimidad en denunciar la monotonía, la pesadez de sus treinta páginas iniciales, más exactamente, hasta la conclusión del poema de Juan. Esta unanimidad puede ayudar al lector a esclarecer la naturaleza de esta pesadez. *62/Modelo para armar* es una novela vertiginosa, ciertamente una de las más veloces y patéticamente divertida que se hayan escrito en toda la literatura hispanoamericana. Inversamente, sus treinta páginas iniciales son púmbleas y aburridas y contradicen esa impresión general. El hecho de que, pese a todo, Cortázar no se haya decidido a prescindir de esos capítulos, ilustra sobre la importancia de los mismos para comprender a la obra. En efecto, en la nota preliminar el novelista advierte: «El subtítulo *Modelo para armar* podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa.» Antes, y a propósito de *Las armas secretas* y *Rayuela,* se hizo alusión a dos conceptos específicamente cortazarianos: los de *figura* y *cincidencia significativa.* Para el análisis de *62/Modelo para armar,* es imprescindible volver sobre ellos.

Yendo más directamente al instante coagulado por las palabras de un comensal en el restaurante Polidor, en las páginas iniciales de la novela, las coincidencias son las siguientes: primero, Juan compra en el Boulevard St. Germain un libro de Butor. «Lo segundo a tener en cuenta era la condesa, su sentimiento de la condesa que se había definido en la esquina de la rue Monsieur le Prince y la rue de Vaugirard, no porque en esa esquina hubiera nada que pudiese recordarle a la condesa como no fuera quizá un pedazo de cielo rojizo, un olor a húmedo que salía de un portal y que bruscamente habían valido como terreno de contacto, de la misma manera que la casa del basilisco en Viena había podido darle en su día un paso hacia el territorio donde esperaba la condesa. O acaso lo blasfematorio, la transgresión continua en que había debido moverse la condesa (si se aceptaba la versión de la leyenda, la crónica mediocre que Juan había leído años atrás, tanto tiempo antes de Hélène y de Frau Marta y de la casa del basilisco en Viena), y entonces la esquina con el cielo rojizo y el portal mohoso se aliaban a la inevitable conciencia de que era nochebuena...» (1). A esto sigue la entrada al restaurante Polidor, motivada parcialmente por el resplandor cárdeno de la luz en el interior (cfr. el cielo rojizo anterior) y alguna razón ambigua más profunda: «algo que se me escapaba pero que a la vez tenía que ser profundamente mío acababa de forzarme a entrar y a pedir esa botella de Sylvaner que hubiera sido tan fácil y tan agradable pedir en otra parte, entre otras luces y otras caras» (p. 19). A partir de aquí, las asociaciones son ya vertiginosas.

Juan se sienta en un rincón frente a un espejo, de espaldas a la concurrencia, y oye a un comensal gordo pedir un «castillo sangriento». En realidad, el cliente ha pedido un «chateaubriand saignant» empleando para hacerlo la abreviatura corriente, *chateau,* y esto sobresalta a Juan por dos razones: primero, porque unos segundos antes, abriendo al azar el libro de Butor, había encontrado el nombre del autor de *Atala* (se trata sin duda de *Repertoire II*, recopilación de ensayos en la que Butor incluye un extenso estudio sobre «Chateaubriand y la antigua América»); segundo, porque una traducción intencionada convierte el *chateau saignant* en *château sanglant* y éste a su vez en *castillo sangriento,* lo cual enlaza con el recuerdo anterior de la *condesa sangrienta,* Erszebet Bathori, quien era propietaria de un castillo en Scythe (Hungría) y de la Basilisken Haus en Viena. A su vez esta Basilisken Haus se asocia a un clip de Hélène que tiene la imagen de un basilisco y al anillo de M. Ochs. La Basilisken Haus está en la Blutgasse (Callejuela de la Sangre), y muy próxima al Hotel del

(1) JULIO CORTÁZAR: *62/Modelo para armar.* Ed. Sudamericana, 1968, pp. 17-18.

Rey de Hungría, donde Juan se hospeda en compañía de Tell y donde juntos viven la alucinante aventura de Frau Marta con la muchachita inglesa. En cuanto a la botella de vino, Juan observa: «pedir sin reflexión previa una botella de Sylvaner, que contenía en sus primeras sílabas como en una charada las sílabas centrales de la palabra donde latía a su vez el centro geográfico de un oscuro terror ancestral...» (p. 24). En efecto, las dos primeras sílabas de Sylvaner, contienen las sílabas centrales del nombre de una región misteriosa y remota, la Tran*silva*nia, cuna de las leyendas sobre vampiros, y a la vez, invertidas, repiten las dos primeras sílabas del nombre del animal fabuloso a través del cual se oficia la identificación de la condesa sangrienta, Frau Marta, Hélène y M. Ochs: el *basil*isco.

Pues bien, esta sumaria enumeración de algunas de las coincidencias significativas cuya coagulación fugaz da origen a la *figura* ambiguamente captada por Juan en el restaurante Polidor; puede poner al crítico sobre la pista de las dificultades poco menos que insalvables con que el lector tropieza al leer las páginas iniciales de la novela. *62/Modelo para armar* reproduce en un cierto sentido (aunque en escala infinitamente menor) la paradoja del *Finnegans Wake:* ya Wells hace tiempo señaló cómo la plena comprensión de esta novela supone la posesión de una inteligencia, una cultura y una sensibilidad exactamente iguales a las de Joyce. Supone *ser* Joyce. También en estas páginas iniciales de 62 hay demasiados sobrentendidos, un cariz por momentos excesivamente culturalista (2). Las coincidencias apuntadas no están siempre enteramente dadas por el contexto de la novela: resultan plenamente visibles sólo para quien se proponga dar con ellas, y a la vez, la plena comprensión de sus matices supone la lectura previa de cierto libro de Butor *(Repertoire II,* Les Editions Minuit, París, 1964), el conocimiento de Viena y la historia de la condesa Erszebet Bathori, etc. En suma, la figura del restaurante Polidor equivale para Juan a una objetivación fugaz del subconsciente, apunta una posibilidad de superación de la contradicción que aniquila a Horacio en las páginas finales de *Rayuela:* es decir, la oposición entre la lucidez (la ceguera) de la vigilia y la videncia (la irrelevancia) del sueño. Juan—como Oliveira—trata desesperadamente de arribar a la videncia lúcida, de conciliar las funciones de la tradicional pareja de contrarios.

---

(2) La singularidad extrema de la concepción o la expresión se revelarían así como factores de liberación de la irracionalidad de la entropía, el hermetismo cuya correspondencia se encuentra en el caos original de los elementos. Siguiendo este razonamiento, algún crítico ha apuntado ya como *Finnegans Wake,* lejos de servir a los fines de la cultura, postularía por el contrario su disolución.

Esta extraña escena inicial (este coágulo) hace imprescindible la referencia a toda una tradición de conocimiento analógico que a través de ciertas obras como la *Divina Comedia* viene más modernamente a desembocar en los *Coelestia Arcana,* de Swedenborg y, por su intermedio, en las famosas correspondencias del simbolismo francés (visibles por ejemplo, en las «Correspondances» de Baudelaire, las «Voyelles» de Rimbaud, etc.). Todas las reflexiones de Cortázar aparecen en *62* ligadas a una imagen incandescente del Deseo, y tal vez sirvan para definir su sentido estas palabras de Breton: «La analogía poética tiene algo en común con la analogía mística: viola las leyes de la lógica procurando capacitar a la mente para sentir la interdependencia de dos objetos de pensamiento ubicados en diferentes categorías, objetos que no podrían ser relacionados de otro modo» *(La clé des champs).* El empleo de la analogía refleja primariamente una creencia en el poder encantatorio de las palabras (3), alude a la capacidad de éstas para expresar no sólo la simultaneidad de la experiencia sino también para convocar su ausencia (4). El recuerdo de la condesa, Hélène, y todos los restantes elementos, es anterior al surgimiento de la imagen del *castillo sangriento.* Esta imagen tiene la virtud de establecer una analogía (evidente y sin embargo no científicamente verificable) que más allá de las coordenadas espacio-temporales, más allá de las limitaciones físicas y humanas, recompone la rota unidad del conocimiento en el seno de una conciencia que se espeja y destruye en la consecución de su designio. Ya se había visto, a propósito de *Las armas secretas,* cómo en Cortázar no era inusual esa conjunción de un ángulo, una situación y un individuo que permitieran la cristalización de lo que en *La vuelta al día en ochenta mundos* el novelista ha denominado *punto vélico.*

A este respecto, el novelista reproduce la definición de Víctor Hugo: «Nadie ignora lo que es el punto vélico de un navío; lugar de convergencia, punto de intersección misterioso hasta para el constructor del barco, en el que se suman las fuerzas dispersas en todo el velamen

---

(3) «Asaltado como siempre después de una dura jornada por palabras sueltas que caían de la nada, desplegándose como los fosfenos contra los párpados del insomnio, la palabra trapisonda que daba trampa, sonda, trapa, pisos, trapos, el estrecho de Sonda, y con un leve cambio hasta un viento caliente que soplaba a veces en Mendoza y en la infancia» (p. 94). Esta creencia en el poder encantatorio de las palabras está ya manifiesto en libros anteriores.

(4) En su prefacio al *Traité du verbe,* de RENÉ GHIL, Mallarmé ha formulado su concepto de la *coagulación* como vía de conocimiento poético, como capacidad específica de la palabra poética para erigir un orden allí donde la presencia del caos suponía su ausencia: «Je dis: une fleur et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée, même et suave, l'absente de tous les bouquets» («Avant-Dire au *Traité du Verbe,* de RENÉ GHIL», *Oeuvres complètes,* Pléiade, pp. 857-858).

desplegado» (5). Este punto vélico viene a resultar en cierto sentido una suerte de metáfora del punto aleph de Jorge Luis Borges o del grano de arena de William Blake. Su cristalización más superficial en *62* es la imagen del *castillo sangriento* en el restaurante Polidor; sus manifestaciones más complejas, la *Ciudad* y el *paredro*. A la manera de los pintores cubistas Cortázar se declara plenamente insatisfecho con la noción de perspectiva y adopta un enfoque que en los dos *puntos vélicos* señalados unifica la multiplicidad de las mismas. Pero ¿qué es la *Ciudad*? «De la Ciudad, que en adelante se mencionará sin mayúscula puesto que no hay razón para extrañarla, conviene hablar desde ahora porque todos nosotros estábamos de acuerdo en que cualquier lugar o cualquier cosa podían vincularse con la ciudad» (p. 22), y más adelante: «Y puesto que de sueños se trata, cuando a los tártaros les da por los sueños colectivos, materia paralela a la de la ciudad pero cuidadosamente deslindada porque a nadie se le ocurriría mezclar la ciudad con los sueños» (p. 41), etc. La *ciudad* carece pues de circunscripción geográfica, está o puede estar en todos los lugares, y a la vez resulta autónoma con relación al mundo de los sueños. La *ciudad* es el territorio donde se da la conjunción o identificación de las *realidades paralelas* (sueño y vigilia, Frau Marta y Hélène, condesa sangrienta y M. Ochs, París y Viena) y la posibilidad de confrontar *la realidad y el deseo*. La *zona* es el ámbito del grupo y se traslada con él, es el teatro de sus juegos. La *zona* es el resultado de una convención, de un tácito acuerdo. La *ciudad*, por el contrario, es el reverso de la *zona:* es la realidad total no atenuada ni tergiversada por el tejido de las convenciones.

El concepto de *ciudad* presupone, a su vez, el de *figura*. La *ciudad* está fundada en una necesidad de superación de las coartadas cotidianas, es una suerte de proyección del inconsciente del grupo y dibuja una nueva dimensión en la que ausencias y presencias se han dado cita para reproducir las peripecias de la realidad liberadas de las leyes de la causalidad. La *figura* está integrada por esa constelación de ausencias y presencias que van al encuentro unas de otras incluso sin saberlo, y el *paredro* viene a resultar como una especie de *alter ego* de todos y cada uno de los personajes: la posibilidad de desdoblamiento. «El primero en traer noticias de la ciudad había sido mi paredro» (p. 22); «con la misma razón hubiera podido decirse que mi paredro era una rutina en la medida en que siempre había entre nosotros alguno al que llamábamos mi paredro, denominación introducida por Calac y que empleábamos sin el menor

(5) Julio Cortázar: *La vuelta al día en ochenta mundos.* Siglo Veintiuno, Editores, México, 1967, p. 47.

ánimo de burla, puesto que la calidad de paredro aludía, como es sabido, a una entidad asociada, a una especie de compadre o sustituto, o *baby sitter* de lo excepcional, y por extensión un delegar lo propio en esa momentánea dignidad ajena, sin perder en el fondo nada de lo nuestro...» (p. 23). «Eramos profundamente serios cuando se trataba de mi paredro o de la ciudad, y nadie se hubiera negado a acatar la condición de paredro cuando alguien se la imponía por el mero hecho de darle ese nombre» (p. 28). El *paredro* viene así a resultar inicialmente una suerte de *doppelgänger* de cualquiera de los personajes encarnado momentáneamente en cualquier otro miembro del grupo. No obstante, «había veces en que sentíamos que mi paredro estaba como existiendo al margen de todos nosotros, que éramos nosotros *y* él, como las ciudades donde vivíamos eran siempre las ciudades *y* la ciudad; a fuerza de cederle la palabra, de aludirlo en nuestras cartas y nuestros encuentros, de mezclarlo en nuestras vidas, llegábamos a obrar como si él ya no fuera sucesivamente cualquiera de nosotros, como si en algunas horas privilegiadas saliera por sí mismo, mirándonos desde fuera. Entonces nos apresurábamos, en la zona, a instalar nuevamente a mi paredro en la persona de cualquiera de los presentes, a sabernos el paredro de otro o de otros, apretábamos las filas en torno a la mesa del *Cluny,* nos reíamos de las ilusiones; pero llegaba poco a poco el tiempo en que reincidíamos casi sin advertirlo, y de postales de Tell o noticias de Calac, del tejido de llamadas telefónicas y mensajes que iban de destino a destino, se iba alzando otra vez una imagen de mi paredro que ya no era la de ninguno de nosotros; muchas cosas de la ciudad debieron venir de él, porque nadie las recordaba como dichas por otro, de alguna manera se incorporaban a lo que ya sabíamos y a lo que ya habíamos vivido de la ciudad, las aceptábamos sin discusión aunque fuera imposible saber quién las había traído primero; no importaba, todo eso venía de mi paredro, de todo eso respondía mi paredro» (pp. 28-29).

Prueba de la particular importancia que Cortázar atribuye a estos pasajes es el hecho de que hayan sido impresos con un tipo distinto de sangría. Su sentido es claro. La *ciudad,* el territorio donde la *figura* adquiere consistencia, se define así ante cada uno de los personajes como una objetivación de su propio subconsciente, y la suma de todas esas visiones mediatizadas de una circunstancia común dibuja una suerte de subconsciente del grupo que, a su vez, refleja, a modo de microcosmos, el macrocosmos del inconsciente colectivo. El *paredro,* entidad antimetafísica, se define así en cuanto tal no por su esencia, sino por la naturaleza de su función. Juego en

el comienzo, es el habitante de la *zona,* carece de autonomía. Más tarde oficia el desdoblamiento para convertirse en el *doppelgänger* de todos y cada uno de los personajes, es el espejo de una mutilación, la convocatoria de una ausencia; en éste momento se cumple su transferencia del ámbito de la *zona* al territorio de la *ciudad.* Diríase que así como la *zona* es el lugar donde cada personaje se revela como el ser para los otros, falseado por determinadas circunstancias, la *ciudad* es la dimensión donde el personaje se manifiesta como ser para sí y verifica su mutilación espejándose en el paredro, su *doppelgänger.* La relación de Oliveira con Traveler y de Talita con la Maga ha sufrido una mutación cualitativa: ahora el conflicto entre un personaje y el *paredro* no consiste en que ambos «se parezcan demasiado», sino en que los dos son una misma esencia, una conciencia disociada en virtud de una alienación, como el misterioso protagonista de *El otro cielo,* que vive simultáneamente en dos tiempos y dos espacios diferentes, o como, precursoramente, los zombies de *Las armas secretas* y *Cartas de mamá.* Esta visión del problema del desdoblamiento, de la desintegración de la conciencia, explica las numerosas y diversas transgresiones a la convención literaria, tan furiosamente denostadas por los custodios de la estética tradicionalista (cfr. David Viñas, Manuel Mújica Láinez, etc.): «Para no citar más que algunos ejemplos, los personajes literarios pasan del voseo al tuteo cada vez que le conviene al diálogo; un londinense que tomaba sus primeras lecciones de francés se pone a hablarlo con sorprendente soltura (para peor en versión española) apenas ha cruzado el Canal de la Mancha; la geografía, el orden de las estaciones del subterráneo, la libertad, la psicología, las muñecas y el tiempo dejan evidentemente de ser lo que eran bajo el reino de Cynara» (nota preliminar a la novela).

Pero llegados a este punto, se hace necesario recordar al creador de Juan de Mairena: al gran poeta español Antonio Machado. La renuncia de Nicole a Marrast, presidida por la evocación de un tango traducido por Calac y donde se habla de un amor que debió perderse para ser salvado (6), evoca también incuestionablemente la metafísica amorosa de Abel Martín o, para ser más exactos, de Antonio Machado. Esta metafísica amorosa, tal cual aparece manifiesta

(6) El tango aludido por Cortázar es el titulado *Confesión.* Nicole cita uno de sus versos: «es a conciencia pura que pierdo mi amor». El episodio corresponde a la confesión de Nicole, en las pp. 171 y 172. Nicole acaba de acostarse con Austin y se confiesa dirigiéndose al *paredro.* Este pasaje contribuye a verificar la viabilidad de una hipótesis anterior: el *paredro* es el doble de todos y cada uno de los personajes; aunque aludido y convocado por espejos, laberintos y monólogos, su reino se encuentra en el subconsciente, es decir, en la *ciudad.*

en el *Cancionero apócrifo de Abel Martín,* consta de cuatro momentos. El primero coincide con la revelación del amor, con un incremento de energía vital, una disponibilidad del ser, sin que para ello sea precisa una irrupción del objeto amoroso que estimule esta transformación. El segundo momento coincide con el encuentro con un ser de tales o cuales atributos y con el estallido de la pasión amorosa (o propiamente sexual), momento de eclosión y de plena exaltación de esos atributos identificables cuya devaluación ha de producirse en las etapas siguientes. El tercer momento marca la conversión del amor en su ausencia. La amada (o, lo cual viene a resultar igual, el amado) desaparece de la esfera de la percepción sensorial para dejar lugar al olvido, «uno de los siete reversos, aspectos de la nada o formas del Gran Cero». Ahora bien, como oportunamente ha mostrado Segundo Serrano Poncela, «el Eros de Abel Martín carece de significación platónica; no se origina en la contemplación ni en la atracción por la Belleza. El Eros martiniano nace del ansia metafísica del uno hacia lo esencialmente otro: la fusión de la mónada humana en otra, como forma de llegar al gran Todo» *(Antonio Machado: su mundo y su obra,* Losada, Buenos Aires, 1954, p. 150). Esta desolada nostalgia de la totalidad desemboca en una paradoja: el cuerpo, la presencia física del amante, significa un obstáculo interpuesto entre la pasión amorosa y su objeto. Así la separación lo sepulta en las tinieblas del olvido para acceder al cuarto momento, aquel en que el ser amado es recreado dentro de uno mismo para iniciar «un nuevo amor imperturbable y definitivo en el recuerdo». Entre las canciones a Guiomar de Machado hay, por cierto, una que sintetiza maravillosamente todo el proceso:

Sé que habrás de llorarme cuando muera
para olvidarme, y luego
poderme recordar, limpios los ojos
que miran en el tiempo.
Más allá de tus lágrimas y de
tu olvido, en tu recuerdo,
me siento ir por una senda clara,
por un «adiós, Guiomar» enjuto y serio.

En este preciso instante la ausencia convocada por la memoria puede llegar a confundirse con las creaciones de la pura imaginación hasta un extremo tal que el poeta comience a dudar incluso de la existencia del ser real, de la correlación objetiva de su creación ideal. Así, paradoja final, «a última hora el poeta pretende licenciar a la memoria y piensa que todo ha sido imaginado por el sentir»:

Todo amor es fantasía:
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía,
inventa el amante, y más,
la amada. No prueba nada
contra el amor que la amada
no haya existido jamás...
....
Siempre tú, Guiomar, Guiomar,
mírame en ti castigado:
reo de haberte creado
ya no te puedo olvidar.

Esta metafísica amorosa encuentra su correspondencia en la forma que Machado tuvo de establecer sus relaciones con el mundo. Para Machado las *galerías* repetidamente aludidas en sus libros no eran más que pasajes hacia ese recinto interior cuya forma se identificaba con la del mundo. A la vez, la destintegración del ser en sus dos posiciones («No es el yo fundamental / eso que busca el poeta, / sino el tú esencial») llevaba a corroborar la hipótesis de la *incurable otredad* del yo, o lo que Machado también llama la «esencial heterogenidad del ser». «En el movimiento de la incurable otredad que padece lo uno, en el incesante ir y venir de la esencial heterogeneidad del ser, el Yo primario existe en una permanente progresiva extensión hacia el mundo, en una perenne interiorización. Todo el espacio del mundo es así interioridad y, viceversa, la interioridad es la progresiva conquista del espacio del mundo» (R. Gutiérrez-Girardot: *Poesía y prosa en Antonio Machado*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 77-78). Dos formas, pues, de aludir a una búsqueda ambivalente: investigación de los abismos del ser, cuyo instrumento es la subconsciencia o el sueño, e investigación de la realidad objetiva, cuyo instrumento es la conciencia o el lenguaje.

Esta breve revisión de uno de los aspectos centrales de la poética machadiana (7) está justificada por su sorprendente similitud con ciertas formulaciones cortazarianas. En efecto, la búsqueda de la realidad desacondicionada y el salto hacia dentro que concluya en brazos del otro, tal cual aparece expuesta en *62/Modelo para armar, implica* la confrontación entre una imagen ideal (realizable en la *ciudad)* y una desintegración del ser operada en el ámbito de la *zona*. La confrontación se opera en el plano del conocimiento analógico. Las *coagulaciones* de Cortázar, las *casas rojas* de Nicole o el *castillo sangriento* de Juan, revelan la posibilidad de un orden integrado de las

(7) Estos y otros aspectos de la poética machadiana han sido magníficamente estudiados por, entre otros, Serrano Poncela y Sánchez Barbudo.

dimensiones de lo real donde la plenitud se da simultáneamente como desiderátum e imposibilidad. En el plano de la objetividad, lo real se manifiesta bajo la forma del engaño. La realidad configura un laberinto de espejos donde seres, espacios y objetos resultan igualmente falaces e intercambiables. Los condicionamientos del orden cosificado de la sociedad han producido una suerte de vaciamiento del ser, de abolición de su identidad esencial. El ser ya no es sino en cuanto opera una función, y así la esencia del ser se define por la naturaleza de su función. Cuando Celia acuesta su muñeca y la cubre hasta la barbilla, Hélène identifica esa muñeca con Celia, a quien ella misma se encarga de cubrir con la sábana hasta la barbilla, con el muchacho muerto en la clínica, a quien «alguien habría subido un lienzo blanco hasta el mentón», y con Juan, «subiéndose la sábana hasta el cuello» en un hotel de Viena antes de dormirse mientras repite a Tell: «Deberías regalarle la muñeca a Hélène.» En este caso es la muñeca quien precipita la analogía, ya que así como Celia tiene la muñeca de M. Ochs, Hélène tiene a Celia, Juan a Tell (8) y alguien en la morgue el cadáver del muchacho muerto. La imposibilidad de encontrarse en el plano de lo real hace que estos personajes se consideren mutuamente como objetos. El acceso a una relación integral implica así, como en la metafísica de Abel Martín, el olvido del objeto, o incluso su destrucción.

Esta hipótesis es corroborada por la presencia de M. Ochs. Téngase presente que Cortázar alude en distintas oportunidades a la *estopa de las palabras* (ese simulacro de lenguaje interpuesto entre los seres y los objetos) y que en la página 173, por ejemplo, Tell se pregunta «cuál de las fantasías de M. Ochs esperaba su hora entre la estopa de ese menudo redondeado vientre», refiriéndose a la muñeca que M. Ochs ha regalado a Juan. Ahora bien, la palabra Ochs en alemán significa *buey* y, en un sentido general e indiferenciado, tradicionalmente el buey ha sido considerado como el símbolo de las fuerzas cósmicas (cfr. Juan Eduardo Cirlot: *Diccionario de símbolos,* Ed. Labor). Ahora bien, del mismo modo en que las muñecas de M. Ochs llevan en su vientre, *envueltos en estopa,* un objeto que es en sí una clave, también el mundo contiene, envuelto en la *estopa de las palabras,* a los seres humanos. M. Ochs es una metáfora de las fuerzas creadoras del cosmos (no de dios; el mundo de Cortázar es un mundo sin dios), y la actividad del cosmos, de la pura materia, está aquí considerada como el principio opositor activo, como fuente de entropía. Del mismo modo en que para descubrir el significado de las

(8) Es la propia Tell quien lo revela en uno de sus monólogos: «también a él le gustaba a veces examinarla por todos lados como a una muñeca» (p. 173).

muñecas de M. Ochs es necesario destruirlas, también para aprehender plenamente otro ser, es necesario sustraerlo a la *estopa de las palabras,* olvidarlo, para recuperarlo después en otro ámbito más puro, el del recuerdo. Es en la perspectiva de la *ciudad* donde la historia de Frau Marta cobra una coherencia, una significación bien precisa en el marco general de la novela. Más allá de las difundidas leyendas de vampirismo, está claro que las actividades de la condesa sangrienta fueron de carácter sexual. La historia de Frau Marta reproduce, con sus connotaciones de lesbianismo, a la de la condesa, y ésta, a su vez, a la de Hélène, permitiendo así a Juan oficiar una suerte de transferencia que purifique a Hélène en su memoria. A la vez todo este laberinto de la Blutgasse y las aberraciones sexuales empalma con una transferencia similar de Hélène: «Si en el último reducto de mi honradez (piensa Juan) ella y la condesa y Frau Marta se sumaban en una misma abominable imagen, ¿no me había dicho alguna vez Hélène —o me lo diría después, como si yo no supiera desde siempre— que la única imagen que podía guardar de mí era la de un hombre muerto en una clínica?» (p. 41).

Hélène mata simbólicamente a Juan (opera el olvido aludido por el tercer momento en la metafísica erótica de Abel Martín), para poder amarlo y buscarlo en la *ciudad,* concebida ya como una pura creación de la imaginación. El lesbianismo de Hélène se identifica así con la concepción martiniana del cuerpo, de la presencia física, entendida como obstáculo interpuesto entre el amante y el objeto de la pasión. La paradoja final de la metafísica martiniana, el instante en que la ausencia convocada por la memoria puede llegar a confundirse con las creaciones de la pura imaginación hasta un extremo tal que el personaje comience a dudar incluso de la existencia del ser real, de la correlación objetiva de su creación ideal, se encuentra en el pasaje en que Juan se pregunta si tendrá, finalmente, que aceptar la imagen de Hélène recogida en la *ciudad:* «La que duerme sola en su casa de la rue de la Clef (9), es la mujer que subió al tranvía, la que perseguí hasta el fondo de la noche? ¿Serás eso que rueda hasta lo más hondo de que esto que soy yo mientras te pienso? Hélène, ¿seré de verdad ese muchacho muerto que lloraste sin lágrimas, que me tiraste a la cara junto con los pedazos de la muñeca?» (p. 52). Para Antonio Machado, la metafísica de Abel Martín

(9) Subsidiariamente, Hélène habita en la rúe de la Clef. Según Cirlot, la llave «simboliza un arcano... Puede referirse al umbral entre la conciencia y el inconsciente». Cortázar emplea gran cantidad de símbolos en *62/Modelo para armar,* como así también en *Rayuela,* pero esos símbolos están ahora empleados en su acepción significativa —y no informativa— como era el caso de los símbolos a cuya desaparición se asiste con la publicación de *Las armas secretas* y *Los premios.*

era una forma concreta de aludir a la represión sexual en la sociedad de su tiempo. Para Julio Cortázar esta formulación es una manera de condenar iracundamente el orden cosificado de la sociedad industrial. Para ambos, sumidos en dos sociedades cuyo atributo central es la infamia (es decir, la represión o la cosificación, la mutilación en ambos casos), el camino de la pasión pasa por el olvido del objeto amado. Amor equivale a destrucción.

Durante el sueño de Celia, Hélène piensa en arrancarle un poco de su vida [«si pudiera quitarte un poco de tanta vida sin lastimarte», (p. 176)]. Esta reflexión entronca con el tema del vampirismo, es una suerte de reflexión sobre la posibilidad de una vida parasitaria. Celia se encuentra en el primer momento de la metafísica de Abel Martín: el de la disponibilidad total. La proximidad de Celia despierta en Hélène la nostalgia de ese mismo momento, y por un instante piensa en arrebatarle «un poco de tanta vida» para practicar su *descenso al Hades* (el sótano de la clínica, es decir, una nueva versión del infierno refrigerado de la morgue en *Rayuela)* y resucitar al muchacho muerto, reflexión que elusivamente alude a la posibilidad de un encuentro con Juan en el plano de la totalidad. Pero: «No, Hélène, sé fiel a ti misma, hija mía, no hay remedio, ilusión de que esta hambre de vida que te da una chiquilla y su muñeca pueda cambiar nada, los signos son claros, alguien muere primero, la vida y las muñecas llegan después inútilmente» (p. 177). Esta escena en el apartamento de Hélène tiene su correlación en la escena del Hotel del rey de Hungría, en el cuarto de la muchachita inglesa. También parece que Frau Marta va a morderla en la garganta, a arrebatar a la inglesita un poco de su vida, a succionarle el jugo vital, la sangre (recuérdese la reflexión de Hélène a propósito de Celia: «si pudiera quitarte un poco de tanta vida sin lastimarte»), pero se trata de una ilusión. La vida manifiesta ser infinitamente más sórdida. Frau Marta ha seducido a la inglesita del mismo modo que Hélène intenta seducir a Celia. Poco más tarde, Juan se internará por las calles de la *ciudad* en persecución de Frau Marta y se encontrará con Hélène. Eso que ocurre en una «absoluta violación del tiempo», y que Juan no acaba de comprender, es la identidad de Frau Marta y Hélène, como así también la de Celia y la muchachita inglesa. Entre ambos espacios, el cuarto del hotel en Viena, el apartamento de Hélène en París, hay pasajes y plazoletas con tranvías que atraviesan las calles de la *ciudad*. La muchachita inglesa «levantó los brazos con un gesto de bailarina y se dejó quitar la prenda, que cayó a los pies de la cama con la forma exacta de un faldero que se ovilla a los pies del ama» (p. 180). Pocas páginas más adelante, Celia observa que «su bata

había quedado a los pies, hecha un ovillo; la recogió», etc. (p. 185). Como puede advertirse, incluso las prendas de vestir son las mismas. Estas *realidades paralelas* están pobladas por seres sin identidad; son un mundo de zombies.

Cuando Nicole hace el amor con Austin, éste no es más que un zombie, el objeto de una sustitución. En el fondo Nicole está haciendo el amor con Juan: «No importa, bebé, un gnomo más o menos, también puede tener su encanto si cierro los ojos y veo otra cara, si siento otras manos y me pierdo en otra boca» (p. 173). Una sustitución similar tiene lugar en las relaciones sexuales entre Tell y Juan. De hecho para Juan Tell es suplantada por Hélène: «No sería la primera vez que al pasear sus manos y su boca por mi cuerpo, al recorrer con una lenta mirada mis senos, mi vientre o mi espalda, lo sentiría entrar en el simulacro, hacerme otra, tomarme otra, sabiendo demasiado bien que yo sabía y despreciándose» (p. 190). En *Rayuela* hay una escena similar, la del encuentro de Horacio con Talita en la morgue. Cuando Horacio la besa, Talita de pronto comprende que Horacio en realidad ha besado a la Maga. Este es el sentido que se descubre en sus palabras a Traveler: «Yo no soy el zombie de nadie, Manú, no quiero ser el zombie de nadie» (p. 377). Tell comprende también la sustitución operada por Juan en sus relaciones con ella pero no se rebela. Talita era un ser todavía capaz de rebelarse en defensa de su propia identidad. Los personajes de *62/Modelo para armar* aceptan pasivamente esta desidentificación, su condición de zombies. En este mundo de zombies la cosificación impuesta por el orden alienante de la sociedad neocapitalista ha asumido finalmente la forma del Destino.

El episodio del naufragio presenta ciertas similitudes sorprendentes con el episodio del tablón en *Rayuela,* y su finalidad parece ser muy semejante también: oficiar un tipo de distanciamiento. Al margen de todo lo relativo a la relación entre Polanco y la hija de Bonifacio Perteuil, el episodio narra la liquidación de la historia de Nicole con Marrast y, subsidiariamente, con Calac. Para no incurrir en el chantaje sentimental, para no abrumar al lector con cargas de sufrimiento prefabricado, Cortázar hábilmente enlaza esta liquidación de una relación condenada y las primeras insinuaciones sobre el suicidio de Nicole con la historia delirante de un naufragio en la laguna de un vivero. Pero la reclusión en la isla no es casual. En ella los tártaros intentan esclarecer la historia de Londres, dar con su sentido, sustraerse a las brumas de lo desconocido y por tanto incontrolable. Ahora bien, según Jung, la isla es el refugio contra el asalto amenazador del mar del inconsciente. La crecida de la marea se identifica así con la precariedad creciente de la racionalidad amenazada. Pronto la separación

física origina la sensación de ajenidad: «Nada dispuestos a malograr las operaciones de salvamento mezclando instrucciones continentales con otras provenientes de la isla, los náufragos fingieron una indiferencia estoica y siguieron hablando de sus cosas» (p. 208); «se habían quedado fumando y parecían asistir a las maniobras como si se tratara de un salvamento ajeno» (p. 215). El simbolismo resulta claro: se trata de la razón (la isla) sitiada por el inconsciente (la laguna). Pero quien efectúa el rescate es precisamente Mar (o Marrast): vale decir, siguiendo la interpretación junguiana, que la llegada de Mar a la isla supone el desmoronamiento de una racionalidad asaltada por el mar del inconsciente. Lo que empezó siendo una aventura simplemente hilarante se ha convertido en una mirada sobre el vacío, en uno de los momentos más radicalmente negativos de toda la literatura cortazariana.

El sentido del basilisco parece igualmente claro. La imagen aparece tres veces: en la Basilisken Haus, en el anillo de M. Ochs, en el clip de Hélène. En los tres casos la imagen recoge las dos significaciones acuñadas por la tradición. La primera alude a su carácter infernal, visible en su triplicidad (forma mixta de gallo, serpiente y sapo que, según Cirlot, supone una inversión de las cualidades trinitarias). Subsidiariamente esta significación lo proyecta como símbolo de la esterilidad (el basilisco —o su mirada— mata, corrompe, mutila o esteriliza) y está asociada a la sangre fría (sangre de elefante, etc., fría según la tradición). La segunda significación lo da como uno de los *Guardianes del Tesoro* (claramente ésta es su función en el portal de la Basilisken Haus). Así la imagen del basilisco sirve aquí a un doble propósito: por un lado, custodia el misterio del cosmos (M. Ochs), el misterio de las aberraciones de la condesa sangrienta (Basilisken Haus) y el misterio de la interioridad de la propia Hélène. Por otro lado, el basilisco confiere el rasgo de la estirilidad o un carácter inferna la los tres personajes mencionados. Celia destruye la muñeca (destrucción simbólica del guardián), gracias a ella se revela el carácter del secreto. La propia Hélène se refiere a ella en los siguientes términos: «la niña virgen que rompió la muñeca (...), pequeño San Jorge tonto y virgen que destripa tus basiliscos» (p. 261). El inombrable contenido de la muñeca y el paquete presenta una relación de identidad: son metáforas del vacío. La nada es la esencia de este mundo. La identidad del contenido establece así la intercambiabilidad de las formas. Tanto da que un personaje muera asesinado o se suicide en la *ciudad* o no: en este mundo de zombies el basilisco es el guardián del vacío, encarna el símbolo de una ajenidad y un silencio impuestos por una sociedad que es a su vez sólo una máscara del vacío.

A la luz de las consideraciones anteriores el sentido de la novela resulta ya mucho más accesible. Permite, inicialmente, oficiar una identificación entre la *zona* y otras imágenes anteriores, tales como el *grupo* en *Las armas secretas* o el *Club de la Serpiente* en *Rayuela*. El concepto de *zona* no delimita un espacio físico sino una situación, por ejemplo, la reunión de los personajes en torno a una mesa en el café *Cluny*. La actividad de todos y cada uno de ellos se rige por una serie de convenciones entre las cuales la más significativa sería una cierta forma de asepsia: los personajes están imposibilitados de concurrir allí para comunicar —o simplemente expresar— su desolación o su angustia. Este significado se hará explícito, ya avanzada la acción de la novela, en un párrafo referente a la irrupción del *paredro* en la aventura londinense: «Ese comunicarse las noticias y los sentimientos que cultivaban los tártaros como si estuvieran discutiendo el precio de los arenques en el mercado de la rue de Bucci, y que ahora era sobre todo Nicole y Marrast, pero especialmente Nicole, todo eso con un tono de disgusto desdeñoso porque entre nosotros estaba tácitamente entendido que esos problemas no eran materia colectiva y mucho menos dialéctica» (p. 132). La *zona* circunscribe, pues, el ámbito de los juegos —en el sentido atribuido a los juegos por C. G. Jung— y se convierte de ese modo en un orden que intenta ser construido —y mantenido— a la altura de la imaginación. El concepto de *zona* delimita así inicialmente dos niveles de la realidad: aquel en que los personajes sufren la cotidianeidad y un segundo en que anulan o pretenden anular compensatoriamente las deficiencias de esa misma cotidianeidad.

¿Por qué ese rechazo de la cotidianeidad? Porque lo cotidiano no es otra cosa que una experiencia, una intuición constante del vacío, de la nada. Esta manifiesta su presencia por omisión a cada momento. Marrast define sus gradaciones: «la duda, un hueco, la esperanza, un hueco aún más grande, el rencor, el hueco de los huecos, modalidades del gran agujero, de eso que yo había combatido toda mi vida con un martillo y un cincel, con algunas mujeres y toneladas de arcilla echadas a perder» (p. 84). La realidad es mostrada como una dispersión de objetos, una sucesión de actos predeterminados por fuerzas ajenas a los propios personajes y donde aún los personajes se comportan y son considerados como objetos. Esta ajenidad esencial dibuja el contorno de un mundo cosificado donde incluso las palabras han perdido su significado: un contexto alienante las ha privado de sentido (10). Un personaje alude así a «la estopa de las palabras de

(10) Bajo un cierto aspecto, el orbe es un lenguaje: tiene un sentido en la medida en que puede ser aprehendido. Pero aquí se está ya de vuelta en el caos primordial: es la realidad privada de la función iluminadora del verbo. En con-

relleno» (p. 69). La aceptación pasiva de ese mundo mutila al hombre, le convierte en una suerte de fantasma cuya opacidad es ya un preanuncio de la muerte: la condena a habitar en una irrealidad poblada de zombies.

La imposibilidad de aceptar esta realidad lleva a los personajes a incurrir en intentos diversos de salvación: «Lo que nos salva a todos es una vida tácita que poco tiene que ver con lo cotidiano o lo astronómico, una influencia espesa que lucha contra la fácil dispersión en cualquier conformismo o cualquier rebeldía más o menos gregarios» (página 62). Estos intentos serán realizados en la *zona*. La *zona* es en consecuencia una especie de territorio liberado, un reducto de la libertad que es el resultado de los esfuerzos aunados de un grupo que con su conducta desprecia y pisotea obstinadamente los decálogos. La *zona* es una suerte de utopía, donde el humor se identifica con el vigor de la libertad amenazada y el disparate se convierte en único acto posible de afirmación. Las insuficiencias de un racionalismo vulgar motivan este ensayo de retorno a un lenguaje prelógico. Para borrar la cotidianeidad y dar un cierto espesor a sus relaciones, Marrast y Nicole juegan a los sobrenombres y a los animalitos. Polanco y Calac rehusan comportarse seriamente, es decir, se inventan un lenguaje cifrado cuyas connotaciones humorísticas denuncian su propósito de continuar afirmando su libertad (su humanidad) frente a

---

secuencia, Cortázar ataca la inanidad bajo todas y cada una de sus formas, la falsa identificación entre la palabra y la cosa denotada así como también la total disociación entre pensamiento y lenguaje. Estas comprobaciones bastarían para demostrar cómo el escritor nunca ha entendido el lenguaje como un fin en sí, sino como una *técnica*, un medio que puede eventualmente permitirle el establecimiento de una relación satisfactoria con el mundo. El anti-lenguaje cortazariano aspira así a convertirse en la esfera de la reconciliación. En cuanto a los ataques que dirige contra las formas expresivas motivadoras de la afasia semántica, ya se habló al respecto en el artículo anterior. He aquí, no obstante, dos nuevos ejemplos: «A todo esto su diálogo con el guardián era el perfecto estereotipo que podía seguirse sin dejar de pensar por cuenta propia. Es raro de todos modos / Sí, señor, antes no lo miraba nadie / Y ahora, de golpe, así. . / Empezó hace unos tres días, y sigue / Pero no veo a nadie que se interese demasiado / Es temprano, señor, la gente viene a partir de las tres / Yo no le encuentro nada de particular a ese retrato / Yo tampoco, señor, pero es una pieza de museo / Ah, eso sí / Un retrato del siglo dieciocho / (Del diecinueve) / Ah, claro / Sí, señor / Bueno, tengo que irme / Muy bien, señor / Algunas variantes entre el martes y el sábado» (páginas 46-47). El segundo está en la p. 95: «*Haus mit der Renaissance-portal*» explicaba la placa infaltable en estos casos, y era tan absurdo porque cualquiera podía darse cuenta, aunque después de todo algo tenían que poner los ediles si la casa era un monumento histórico, el problema jamás resuelto de describir lo que se describía estruendosamente a sí mismo como casi todas las pinturas en los museos, el retrato de mujer con su cartel *Retrato de mujer*, la mesa y las manzanas con su cartel *Naturaleza muerta con manzanas*, y ahora, según las últimas noticias de Polanco y de Marrast, la imagen de un médico sosteniendo un tallo de *hermodactylus tuberosis*, desde luego con su cartel correspondiente, y como muy bien había dicho alguna vez mi paredro, no había razón para que dentro de esa perspectiva los hombres no anduvieran por la calle con un cartel *hombre*, los tranvías con un cartel *tranvía*, las calles con inscripciones enormes, *calle*, *acera*, *cordón de la acera*, *esquina*.»

una sociedad irrisoria y a un mundo cosificado. En ambos casos, pues, esta resistencia contra la cosificación se da a partir del lenguaje y se organiza a nivel de una teoría de los juegos. Pero los juegos excluyen la temporalidad, el concepto de duración, aunque en un cierto sentido expanden y enriquecen la realidad. De allí que la zona se sitúe fuera del tiempo: es sólo un concepto espacial.

Pero todos los juegos son una evasión y un plazo. [Ningún juego te hará olvidar: tu alma es una máquina fría, un lúcido registro», (página 112)]. Los juegos ayudan a sobrevivir, pero no resuelven nada. Son un simple mecanismo de autodefensa frente a la hostilidad y la opacidad de los seres y las cosas. Los juegos son, pues, un intento de aplazar la aventura, de enfrentarse a esa criatura sin rostro que acecha tras la fachada aparentemente inofensiva y familiar de la realidad. Pero las fisuras se multiplican, los huecos prefiguran la realidad tangible y ominosa del gran agujero. Toda evasión, en este contexto, reviste un carácter fugaz, porque incluso toda felicidad está condenada por el tiempo: en el futuro acecha la costumbre. Así todo acto agota su virtualidad en el instante mismo de su formulación. Nicole dirá: «No podría mirarme ahora en un espejo, vería un agujero negro, un embudo que se traga el presente con un gorgoteo repugnante» (página 71). Y Marrast, poco más adelante: «Cuando me llama Mar estamos siempre más cerca, pero ahora es como un soborno involuntario y me hace daño. No me puedo impedir tomarle una mano y pegarla a mi cara, empujarle suavemente la mano de aquí para allá para que me acaricie la cara, una caricia guiada, una excursión en la que todo está previsto, propinas, entradas a los monumentos, alojamientos y comidas. La mano se deja guiar, tibia, resbala y después cae sobre la falda de Nicole, hoja seca, golondrina muerta» (pp. 73-74). Marrast está perfectamente sobre aviso de que esta felicidad prefabricada no hace más que corroborar la omnipresencia del gran agujero.

Así Marrast urde una nueva tentativa de salvación: saltar sobre esas fisuras de la realidad y cerrarlas a martillazos: *crear*. El arte, para Marrast, se inscribe en esta dimensión de los juegos, es su formulación trascendente: «Oh sí..., el verdadero mérito hubiera sido mandar todo al diablo y consagrarse exclusivamente a la piedra de hule que buscaba Mr. Whitlow en las canteras de Northumberland, saltarle encima con el martillo y el cincel como Hamlet tirándose al agujero que había sido Ofelia, recortar la figura de Vercingétorix en la masa misma del antiguo hueco, negándolo y aboliéndolo a martillazos y trabajo y mucho sudor y vino tinto, inaugurar qué carajo un tiempo exclusivamente de piedra de hule y héroes ancestrales, sin casas rojas ni rompecabezas corteses ni gnomos secándose en la mesa»

(página 85). Pero este ensayo de Marrast de negar el hueco, de abolirlo, está de antemano condenado al fracaso. Así como los tártaros, Calac y Polanco, están alienados en el lenguaje, el futuro «artístico» de Marrast supone una nueva alienación. No es casual que la aventura de Calac y Polanco culmine en la soledad de una isla amenazada por la marea en el fantasmagórico lago de la escuela-vivero, como la de Marrast culminará en la soledad de un irrisorio banquete donde ediles y estatua y héroes ancestrales cobran el significado de una nueva valla interpuesta entre Marrast y el resto de los personajes, y entre ellos Nicole.

La *zona* constituye, como se vio al principio, un orden paralelo al de la realidad, donde la desolación, la angustia y el terror tienen vedada la entrada. Pero estas paralelas terminarán por encontrarse, y no en el infinito sino mucho antes. La *zona* será insidiosamente infiltrada por lo que los personajes han intentado mantener fuera de ella: sus emociones, su experiencia de la nada. La *zona* es el ámbito de los aplazamientos y el teatro de los juegos. La conclusión de aquellos y la ineficacia de estos se revelará en el alucinante viaje de regreso de Arcueil a París, donde simbólicamente el inmovilismo de la mesa de café ha sido suplantado por la imagen dinámica del tren en marcha y durante el cual esta *zona* precariamente construida a fuerza de negaciones, ingenio y evasión se desvanecerá en un torbellino de tragedia que pondrá a los personajes en el umbral mismo de la nada.

En el transcurso de la novela en distintos momentos se alude a la acción de ciertos mecanismos exteriores a los personajes y que estarían de algún modo condicionando sus actitudes. Uno de ellos define con esta observación la naturaleza de su conflicto: «Lo que pudiera ocurrirle en la ciudad nunca la había preocupado tanto como el sentimiento de cumplir itinerarios en los que su voluntad poco tenía que ver»(p. 102). Al tomar el metro, Hélène establece una significativa relación entre el acto de viajar subterráneamente y el de caminar por la ciudad. En el metro no puede ejercitar su libertad puesto que éste tiene un itinerario ya fijado. En la ciudad, el individuo incurrirá en la ilusión de estar ejercitando su libertad, puesto que en ella todos los itinerarios están ya igualmente trazados. Y más adelante la misma Hélène confesará a Juan: «Quise que por lo menos comprendieras que nada es arbitrario, que no te he hecho sufrir por perversidad, que no te maté por placer» (p. 238). Estos mecanismos ocultos no son sino el resultado de dos factores a cuya mostración se asiste a lo largo de la novela. Por un lado, «somos mucho más la suma de los actos ajenos que la de los propios» (p. 246). Por otro, toda la peripecia ilustra la pretensión de habitar un orden paralelo

a la realidad pero condicionado y finalmente destruido por ella. En un cierto sentido, la obra de Cortázar es una reflexión sobre la cosificación, una biografía de seres obstinados en revertir el reflejo hacia el gesto, desandar el camino de la irrisión a lo verdadero, restablecer para la vida esa cualidad donde cada gesto define un sentido original e ilustrar la condición del individuo.

Ya se ha visto anteriormente como las tentativas de salvación de los tártaros y de Marrast se abocarán al fracaso. Quedan sin embargo por considerar otras que se inscriben en una dimensión diferente: fundamentalmente, la de Hélène: esa *especie de razón-Hélène,* como la definirá Celia en la página 159. Hélène padece el orden como una fatalidad. Su ensayo de vivir pensándose en un mundo desacondicionado, liberado de las ataduras cotidianas, la lleva a convertirse en víctima de los poderes negativos de la inteligencia. Todo en ella ha alcanzado una suerte de equilibrio castrador. Pero este cartesianismo de su conducta está violentamente contradecido por una tensión demoníaca que la mantiene constantemente al borde del estallido. «Cómo empujarte, correrte una nada al lado de ti misma, arrancarte de esa perfección» (página 138). No integrada al ámbito de la *zona* colectiva, su conducta deviene una especie de *zona* particular, el ámbito de sus propios aplazamientos. Y así como la otra terminará desintegrándose en el viaje de Arcueil a París, la suya no sobrevivirá tampoco a la prueba de fuego de un enfrentamiento apasionado con la realidad. Hélène ha intentado anular la cotidianeidad por medio de la inteligencia y ésta sucumbirá destrozada por la pasión.

Convertida en mecanismo de autodefensa, la inteligencia elabora —en su caso— otra estrategia de supervivencia. Pero así como Marrast ha comprendido la precariedad de su evasión, toda su alucinante experiencia con los neuróticos anónimos congregados ante el retrato del Dr. Lysons en el Courtld Institute [«Volvíamos vertiginosamente hacia atrás, ni Harold Haroldson ni Austin podían impedir esa monotonía» (p. 106)], también Télène verifica en sus alucinaciones la eternidad recurrente y la omnipresencia de ese gran agujero. El humor de los tártaros alcanza su formulación más eficaz a nivel de una teoría de los juegos, pero no es, en el fondo, más que una táctica particular dentro de una estrategia general, un ensayo de sustitución de la *realidad-real* por una *realidad-nueva* creada a partir de la invención de un nuevo orden verbal. Cortázar no se engaña sobre la inutilidad de estas opciones. Lo que su obra propone no es lograr una sustitución de este tipo sino descubrir y revelar una nueva dimensión de lo real. Su lenguaje no es en consecuencia un instrumento

de sustitución (de *evasión*) sino de revelación (de *exploración* o *investigación* de todas las posibilidades de lo real).

Y aquí finalmente está Juan para llevar esa aventura de investigación de lo real hasta violentar los límites mismos de la razón. Cortázar ha buscado y descrito a menudo esos instantes en los cuales la feliz conjunción de un *ángulo*, una *situación* y un *individuo* crea las condiciones favorables para la revelación de una fisura. Estas fisuras son la contrapartida dialéctica de las grietas anteriormente consideradas. Así como aquellas descubren un hueco y la suma de éstos lleva a la verificación de la nada, ese gran agujero, una fisura permite vislumbrar esa realidad-otra que ya Johnny buscaba en «El perseguidor» tratando de desfondar la realidad a puñetazos y que Horacio Oliveira atisbará sólo al borde de la disolución en las escenas culminantes de *Rayuela*. Estas fisuras son a la vez la comprobación de la existencia de esa realidad-otra y una casi certeza de la imposibilidad de alcanzar esa otra dimensión cuya esencia parecería identificarse con la del tiempo, remoto y fugitivo.

«La realidad no puede ser ésto», decía Johnny en «El perseguidor». Juan sabe que la historia del restaurante Polidor no puede agotarse en la contemplación de un espejo y una botella de Sylvaner. Juan sabe igualmente que la historia de Frau Marta no puede agotarse en esa novela policial de Corrupción (?) de una jovencita inglesa en el Hotel del Rey de Hungría. En esa noche del Polidor y en aquella otra persecución del Hotel del Rey de Hungría Juan ha entrevisto la posibilidad de esa otra dimensión. Juan tiene plena conciencia de estar viviendo un plazo, pero su ámbito, su *zona* es la realidad misma, el café *Cluny*, Hélène, Viena y el Hotel del Rey de Hungría, el restaurante Polidor, Frau Marta y Tell. Juan es plenamente consciente también de su imposibilidad de determinar si el tiempo del plazo no coincide exactamente con el tiempo de su propia vida. De ser así, la existencia habría de convertirse en un absurdo; él mismo en una pasión inútil (11).

Así Juan no construye un orden paralelo a la realidad; se hunde

(11) En *62/Modelo para armar* se produce una conjunción de dos temas antiguos en Cortázar: el aplazamiento y el destierro: Polanco y Calac son expulsados de Londres como antes Oliveira había sido expulsado de París. Pero esta expulsión de Polanco y Calac es sólo la manifestación más visible de un fenómeno que ataca por igual a casi todos los personajes de la novela. Obviamente, la *zona* constituye una forma de destierro con respecto a la realidad, y la *ciudad* una tercera forma de destierro con relación a uno mismo. El destierro final coincide a la vez con el desdoblamiento total: con la visión del doble que deambula extraviado en esa extraña *ciudad* de altas aceras, tranvías y verandas. El protagonista de *Rayuela*, Horacio, tenía todavía a su remoto hermano, el abogado: tenía un pasado. Aquí, cerrando el círculo de la enajenación, Juan carece totalmente de pasado, de historia, de referencias familiares. Es un ser condenado a la soledad de los *hoteles*.

en la realidad para lanzarse a una aventura cuya verdad puede pagarse con la razón. Hélène observa cómo la locura nunca es gratuita, ni tampoco un absurdo; por el contrario, debe merecerse. La locura es quizá el precio del acceso a esa realidad-otra, la de un mundo desacondicionado donde cada sonrisa será la misma y a la vez otra sonrisa diferente y donde la nada resultaría abolida por la virtud de un instinto y una imaginación aliados en el impulso creador. Todo lo demás es simulacro o provocación; en suma, juego, no pasión. Para decirlo con Hélène: «Hay algunos que se hacen los locos por pura nostalgia, por provocación; a veces, a fuerza de fingir... Pero no lo conseguirán...» (p. 141). Podrá extrañar al lector esta encendida denuncia, por parte de Hélène, de la seudolocura de Polanco y Calac, e incluso de Marrast. Pero con sus palabras Hélène no hace otra cosa que denunciar una impostura, como más adelante lo hará al irritarse ante la presencia de Celia y Austin, felices de pura simplicidad, o como Hélène diría, beatificados por la santa estupidez. En cuanto a Feuille Morte, ya se sabe: bisbis.

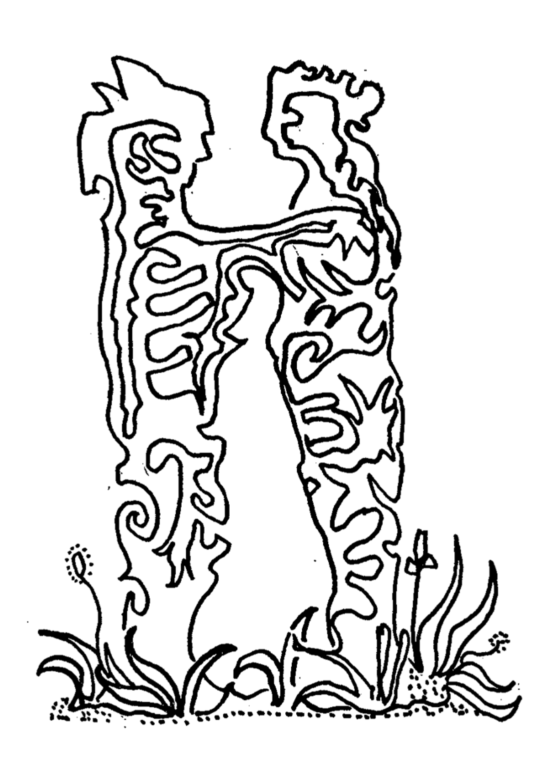
Para Hélène la locura no es un absurdo, como sí en cambio lo son la ceguera, la parálisis o la muerte. La locura puede ser un estado de iluminación. Tampoco la culpa pertenece a nadie. Hélène respeta a Nicole porque ésta llevará la aventura hasta el final, hasta el suicidio. Pero su conducta dibuja una de las tantas posibilidades de «armar el modelo» de Cortázar. La confesión de Hélène a Juan sobre sus relaciones con Celia, ese insólito arranque de sinceridad que pretende de algún modo abolir las máscaras de lo real, lleva a Juan a la intuición que retrospectivamente ilumina la significación de la obra: «No serviría de nada, los actos y las palabras no servirían como no habían servido jamás entre Hélène y yo, acaso solamente desde otro punto inconcebible (pero no era inconcebible, era el ascensor a alguna habitación empapelada con listas rosas o verdes, ya no me quedaba más que eso y no podía perderlo), solamente así tal vez nos alcanzaríamos de otra manera...» (p. 262), Juzgado desde esta perspectiva, Cortázar no ha hecho otra cosa que redactar uno de los alegatos más violentos de toda la literatura moderna contra los abusos de una razón prostituida (12), contra un mundo que niega la imaginación y el instinto y

(12) Hélène implica así la voluntad de resistir (o abolir) la cosificación mediante los recursos que el mismo orden cosificado de la sociedad le ofrece: una razón pragmática, una conciencia devastada, un lenguaje paralizado. El resultado de la lucha coincide naturalmente con la abolición de su ser para los otros, con su vaciamiento como persona. Simulacro del ser, Hélène *vive* sólo en el ámbito de la *ciudad* o la subconsciencia; ha operado el desdoblamiento total y existe verdaderamente sólo en cuanto transeúnte de un orden fantasmal, donde un misterioso paquete que pesa cada vez más, y cuyo cordel lacera sus dedos, deviene símbolo de una culpa e imagen de una condena, precio pagado por haberse negado a intentar la aventura de la rehumanización. Como en los grabados de Goya, también aquí Hélène es un monstruo engendrado por los sueños de la razón.

abre para toda rebeldía un porvenir incierto de nihilismo y autodestrucción.

Si la posibilidad de esa realidad-otra aguarda al fin del camino en el horizonte socialista, no es cosa que convenga analizar aquí. Como tampoco ciertos aspectos específicos de la paranoia de los tártaros, la sinceridad de Marrast o la lucidez controvertible de Nicole, etcétera. Estas notas pretenden solamente hacer asequible al lector la torturada entraña de este mundo, no evaluar la novela en toda su complejidad ni desmontar la compleja técnica empleada para su escritura. En cuanto a ésta, sin embargo, vale la pena señalar que pocas veces ha alcanzado la narrativa de lengua española un grado de solvencia similar, un dominio tan extremado de los recursos narrativos que por comparación remite a un cierto nivel de puerilidad incluso una novela tan compleja y elaborada como *La Casa Verde*. Y para concluir, cabe asentar una observación: no es ésta la única posible lectura de la obra, tal vez ni siquiera la más obvia o importante. De hecho no puede haber «modelos para interpretar» esta novela que se define, entre otras cosas, por un insobornable intento de destrucción del concepto mismo de modelo.

Juan Carlos Curutchet
Alenza, 8, 5.° C
Madrid-3



HISPANOAMERICA A LA VISTA

EL CAMBIO DE MENTALIDAD SOBRE LA EMANCIPACION HISPANOAMERICANA

Al regresar de Lima el verano último, transcurridas las conmemoraciones del sesquicentenario de la proclamación de la Independencia del Perú, reflexionábamos sobre la oportunidad histórica que habíamos tenido la fortuna de vivir: contemplar la actitud que sobre suceso tan trascendental tenía el hispanoamericano de hoy, al cabo de ciento cincuenta años. Nos habíamos convertido —de pronto nos dábamos cuenta de ello— en testigos de excepción, pues llevábamos asistiendo, sucesivamente, a todas o casi todas las conmemoraciones y Congresos históricos que muchos países organizaron con tal motivo, desde el inolvidable de Caracas, que se dedicó al estudio del pensamiento constitucional de los hombres de la Independencia —cómo pretendían establecer el mecanismo orgánico de sus patrias— para celebrar la proclamación de 1811 hasta el limeño, abierto a todos los temas relativos a la época, pasando por el porteño, que se centró en el problema del Congreso de Tucumán. Es decir, desde las conmemoraciones del movimiento de abril de 1810 en Caracas hasta la proclamación de la «voluntad general de los pueblos» en Lima, habíamos cubierto el arco que unía los dos extremos del proceso, con la oportunidad de la lectura de las series publicadas con reimpresiones de la época —lo que escribieron los hombres de los años de lucha e inmediatamente posteriores—, tras haber repasado proclamas y manifiestos, cambiado impresiones con los historiadores de todos los países, y en el plano de la actualidad, con los políticos y hombres de Estado de cada república, a quienes escuché los discursos de orden, las arengas y hasta los comentarios particulares, cuando pude alcanzar tal honor. A punto de salir para el Ecuador para tomar parte en el ciclo dedicado a la batalla de Pichincha, como otro año asistimos a la celebración de la de Carabobo y otro pudimos ir a la de Pantano de Vargas y Boyacá, se me hace inevitable volver la vista hacia ese panorama que los once años de desfase del primero al último sesquicentenario me brindan. ¿Hay esa posibilidad de captación de un proceso en profundidad desde la proclama de hace ciento cincuenta años a hoy?

Doble cambio

El «cambio de mentalidad» es, ciertamente, un concepto que puede resultar engañoso, porque, por un lado, corremos el riesgo de considerar al hispanoamericano de hoy como un ser colectivo, fundido en un pensamiento común, que es el que pretendemos observar, cuando justamente la tragedia del hispanoamericano actual reside, en parte, en su ruptura, en la partición espiritual; por consiguiente, en presentarnos no sólo distintas, sino hasta antagónicas mentalidades. Y otro tanto podríamos decir de nosotros, sobre todo porque, como observantes de ese cambio, descubrimos que también cambiamos. El tratamiento de insurgentes, por ejemplo, que en la *Gaceta de Lima*, de la época de Abascal, se daba a a cada paso a los patriotas, hoy no se le ocurre a ningún español. En el mismo plano, nadie podrá escuchar la calificación de maturrangos para los españoles, que empleó San Martín. Son síntomas de evidente significación, pues los tratamientos indefectiblemente contienen en miniatura siempre una categorización de los hechos.

Pero quedarnos simplemente con esa impresión del respeto mutuo, de la consideración a las razones propias, no es suficiente. Lo que nos importa es apreciar en qué medida hay, además, comprensión de las realidades que las guerras emancipadoras no condicionan, porque las guerras —como cualquier conflicto— son crisis dolorosas y tremendas, en las que quedan inmersos unos hombres, pero nunca todas las generaciones. A pesar de todo, la primera realidad que las mismas guerras han dejado ha sido la de la relación íntima e indisoluble entre americanos y españoles, pues vencedores y vencidos serán, en toda recordación, indispensables para siempre. Los demás serán espectadores, respetuosos o admiradores; pero los hispanoamericanos y españoles siempre, sea cualquiera la actitud, estamos envueltos en la misma humareda de la gloria, pues para que haya vencedores tiene que haber vencidos.

Termómetro excelente de esas consideraciones son los himnos. En el pasado siglo, como es muy lógico, los himnos se nutrieron de toda una terminología de cadenas, tiranías, opresiones que se rompían y conceptos semejantes. Pues bien, la comparación de aquellas letras con las de los nuevos no puede ser más elocuente. Magnífico ejemplo nos dieron en este sentido los venezolanos, pues el himno del sesquicentenario de Venezuela, de cuya letra fue autor Ernesto Luis Rodríguez, estrenado precisamente en la instalación del primer Congreso que inauguraba la serie de conmemoraciones, el 1 de julio de 1960, no puede ser más elocuente:

Gloria al padre de un pueblo valiente
que forjó el Diecinueve de Abril
Que la luz de su ejemplo nos lleve
a estrenar una patria feliz...

Es un himno de alegría, de futuro, que, tras la referencia al Libertador, abre las ventanas del alma en el gozo de la esperanza:

Que cantemos al sol de mañana
con la misma esperanza de ayer...

Otro gesto elegantísimo y caballeroso —al tiempo que justificada científicamente su razón— ofreció de nuevo Venezuela al año siguiente, en 1961, en las reuniones convocadas para estudiar el pensamiento constitucional hispanoamericano, para cuya ocasión se editaron todos los proyectos y Constituciones que fueron obra de los emancipadores. Pues bien, en el tomo V de la colección, y como apéndice de tales textos, se incluyó también el de la Constitución de Cádiz de 1812, precedida de una nota de la Comisión editora, en la que se exponían las dudas que se habían cruzado sobre el particular, especialmente si se tenía en cuenta que el texto gaditano tendía a afirmar los lazos políticos que unían Hispanoamérica al imperio español y que tal Constitución fue promulgada un año después de haber proclamado Venezuela su independencia. A pesar de todo, según se dice, llevado el caso de tal texto al pleno de la Academia —ya que en su redacción intervinieron diputados americanos y estuvo vigente en diversas partes del continente—, se resolvió aceptar la moción del numerario Enrique Bernardo Núñez, cuyo contenido nos permitimos transcribir: «Que en homenaje al espíritu liberal que inspiró las deliberaciones de las Cortes de Cádiz, que en cierto modo las identificaba con la Revolución Americana; a sus esfuerzos por mantener la unión entre una y otra España, la España americana y la España europea, como se decía entonces, y quizá pueda decirse hoy todavía; al significado que la Constitución tiene en la historia de España durante una buena parte del siglo XIX, la lucha entre absolutistas y constitucionalistas que también tiene gran semejanza con la que han librado y libran todavía los pueblos americanos; y en homenaje también a los legisladores que, reducidos a una extremidad de la Península, y en medio de las más adversas circunstancias, dieron admirable ejemplo de valor y de fe en los destinos de la nación española, se incluya aquélla entre las Constituciones americanas que van a editarse, precedida de las consideraciones pertinentes...»

En el mismo año de 1961 se publicaron obras verdaderamente sintomáticas, como, por ejemplo, la del historiador chileno Sergio Villa-

lobos, titulada *Tradición y reforma en 1810*, de un peso científico indiscutible y donde el proceso que lleva al famoso cabildo abierto del 18 de septiembre se sigue con la mayor objetividad, del mismo modo que en Bueno Aires se publicaron las obras de Zorraquín, Trusso, Marphany —entre otros muchos que sentimos no poder mencionar por la limitación de espacio—, sencillamente aleccionadoras. Mas es imprescindible referirse al espíritu en el que se desarrolló, en la misma capital porteña, en octubre de 1960, el III Congreso Internacional de Historia de América, con el auspicio de la Comisión Nacional Ejecutiva del CL aniversario de la Revolución de Mayo y dedicado justamente a este tema. Como testimonio de su altura, ya es importante consignar que la fecha de la inauguración de sus sesiones fue fijada para el 12 de octubre, acto en el que pronunció un discurso el doctor Carlos A. Pueyrredón —descendiente de aquel patricio de Mayo—, en el que incluyó frases como éstas: «Habían pasado más de tres siglos y la estirpe de los conquistadores y de los primeros pobladores españoles radicados en América se había acrecentado enormemente...»

No menos significativo es lo que dijo el entonces ministro de Educación y Justicia de la nación argentina, doctor Luis R. Mac Kay, en el ponderado discurso que pronunció en tal acto, del cual extraemos estos párrafos: «La toma de conciencia de su propio pasado constituye un signo de la madurez de los pueblos. El repliegue a los orígenes y la reflexión son movimientos y actitudes propios de quien ya tiene posibilidades de serenidad y de plenitud..., "Raza", "Mayo" y "América" tienen para los argentinos significaciones muy particulares y afines. Raza es, en este caso para nosotros, una fuerza y un itinerario del espíritu más que una transfusión de cromosomas; raza es más una fuente —una pila bautismal— que un invulnerable designio pintado en el color de la piel o escrito por dentro de las venas. Nacimos de la aventura y de la heroicidad, que es flor más alta. La Madre Patria rebalsaba santos y capitanes, poetas pobres y reyes sabios. Esa es nuestra raza, una empresa del espíritu, una raza antirracista. En cuanto a Mayo, Mayo es para los argentinos no solamente una gesta nacional, sino un gesto americano que tiene sus antecedentes y sus consecuencias, sus vecinos y sus aparcerías, sus armónicas vinculaciones con los demás gritos hermanos, integrando así el coral populoso de la revolución americana.»

En la vieja Lima, la capital virreinal que fue metrópoli del continente suramericano, también se celebraron debates coincidentes con las conmemoraciones de los hechos de 1810. Quizá el de mayor importancia fue el simposio organizado por el Seminario de Historia

del Instituto Riva-Agüero, en el que intervinieron representantes de la Universidad de San Marcos, de la Universidad del Cuzco —que se hizo presente con una delegación—, de la Sociedad Peruana de Historia, Escuela Normal Superior, Centro de Estudios Histórico-Militares, Biblioteca Nacional, etc. El entonces ministro de Educación del Perú, doctor Jorge Basadre, pronunció en la sesión inaugural una lección —como maestro de Historia que era— en la que pudo decir que «el Perú se forma en la Historia. Los peruanos podemos diferir en muchas cosas: raza, condición social o económica, a veces el idioma mismo, generaciones, ideas políticas... A pesar de tan grandes o menudas disimilitudes, tenemos todos algo de común: *la tradición* del suelo donde nacimos y donde muchos de nosotros vivimos, y nuestro *destino colectivo*... El presente no es una meta, sino un punto de partida. El pasado, por más opulento y frondoso que haya sido, es sólo prólogo». No entiende la nueva historia —la republicana— como una ruptura, esto es lo que viene a decir, como tampoco el hombre puede romper con sus antepasados, a pesar de haber muerto, porque su sangre corre por sus venas. De ahí que el destino de un pueblo sea *colectivo*, porque las diferencias sociales se alteran, como la situació nsobre la geografía o la pertenencia a un grupo racial, que tarde o temprano sigue el camino de la mestización.

Una tesis igualmente madurada en la reflexión y el estudio desapasionado fue la expuesta, sobre el mismo particular, por el doctor Ricardo Zorraquín Becú, como presidente del IV Congreso Internacional de Historia de América, dedicado a exaltar la obra del Congreso de Tucumán, el 6 de octubre de 1966, en su sesión inaugural. «La personalidad de cada nación, dijo entonces, se ha forjado a través de su historia. Se compone de creencias, ideas, sentimientos, costumbres y *tradiciones* que han dado origen a una *cultura* de características especiales... De esas bases históricas hay que partir para seguir construyendo y perfeccionando las distintas nacionalidades, porque nada eficaz puede realizarse si no parte del pasado para forjar el porvenir. De lo contrario, seguiremos copiando soluciones ideadas para otras regiones del mundo o para resolver necesidades distintas, que, en definitiva, sólo contribuyen muchas veces al deterioro de aquella personalidad nacional y a la pérdida de sus características propias.»

Mas si es bien explícito el doctor Zorraquín Becú en lo que entiende por realidad nacional, no lo es menos al plantear el problema de la filiación de tal nacionalidad, por lo que considera indispensable que el historiador hispanoamericano cumpla con el deber de «cultivar el conocimiento de las *esencias comunes* a nuestras naciones y de los vínculos religiosos, raciales, idiomáticos y aun políticos que las reúnen.

La personalidad de cada uno de nuestros países sólo puede mantenerse y vigorizarse integrándola en la comunidad mayor...» En correspondencia con esta doctrina, el propio ministro de Educación de la República Argentina, doctor Enrique Martínez de Paz, cerraba dicho acto inaugural diciendo: «Si el hombre careciera de historia, si no tuviese pasado, y las ideas y los sentimientos muriesen al ser pensados o sentidos, el hombre no sería otra cosa que un autómata, fiel imagen de esas filosofías del desorden del mundo contemporáneo... Este continente sigue siendo promesa aún. Promesa, porque tiene muchos caminos para ser recorridos, porque su corazón tiene que ser penetrado, su tradición revivida, defendida en su ser e incorporada así a la corriente de la vida universal...»

Mucho nos ha importado señalar, con la referencia de tan distintas personalidades y latitudes, el concepto de nacionalidad que resulta consustancial al hispanoamericano de hoy, sobre todo si se ha fraguado en el estudio desapasionado y en la investigación. Entiéndase que plantean la realidad de su nacionalidad no como resultado de una hecatombe, para inventarla o recuperarla, sino como consecuencia de una madurez, motivo por el cual existen en la base una tradición, una cultura y unas esencias comunes.

Sobre cuál puede ser ese fundamento de continuidad en el ser nacional, cabría interrogar al doctor Cristóbal L. Mendoza, descendiente de quien fue primer presidente de Venezuela e inauguró su independencia. Al dirigir la palabra en la solemne apertura del Primer Congreso Venezolano de Historia, que se desarrolló en las conmemoraciones de la batalla de Carabobo, dijo el doctor Mendoza el 28 de junio de 1971: si los Estados hispanoamericanos nacen como consecuencia de la emancipación «muy diferentes habrían de ser, como en efecto lo fueron, las respectivas formas de gobierno... Cada uno de ellos tiene su fisonomía propia, en cada uno prevaleció un concepto *sui generis* provocado por el fenómeno histórico que actuaba a manera de molde sobre los hombres y las cosas. Pero tras el cortinaje de las disposiciones legales, de los procedimientos políticos y administrativos, de los alcances y finalidades de las medidas adoptadas, existía un parecido elemento de fondo, un principio vital animador en ambos casos de la obra. En su tarea colonizadora, España había insuflado en las tierras americanas su espíritu institucional, echado las bases de una vida de derecho, y creado organizaciones a imagen y semejanza de las suyas propias, dotándolas de estructuras dependientes de la persona del monarca y no del Gobierno peninsular. Las instituciones del período hispánico abarcaron las más variadas materias, desde la organización del tren ejecutivo de las provincias,

pasando por el régimen jurídico, por el sistema económico y por las providencias militares, hasta la reglamentación de las cuestiones de índole eclesiástica y cultural. A diferencia de los métodos colonizadores de otras potencias, España no se limitó a la explotación de los territorios de América: tuvo una noción más amplia y profunda del papel que le correspondía...»

Como ha podido advertirse, descontada la generosidad elocuente de quien desciende del primer patricio de la República de Venezuela, es innegable que la seria dedicación al cultivo de las ciencias históricas permite iluminar el drama titánico de la emancipación con luces que llegan al fondo del problema: la esencia nacional, que es lo que importa comprender en su plenitud. Por eso, el doctor José Nucete Sardi pudo manifestar, en su intervención en el acto de instalación del Primer Congreso Venezolano de Historia, y refiriéndose a las tareas a las que habría de consagrarse, este paradigma: «El temario de este Congreso versa sobre las instituciones del período hispánico en Venezuela e Hispanoamérica, instituciones que fueron raíz de las naciones republicanas creadas con las modificaciones que impuso el nuevo sistema...»

Y además alguien me comentó, justamente al pensar en voz alta sobre la nacionalidad surgida de la emancipación, que ella fue lograda por la razón y por el entusiasmo que los libertadores supieron despertar en el pueblo, hasta llegar al triunfo en los campos de batalla —donde la independencia quedó garantizada—; pero sin desconocer que las ideas estaban en la sangre, como los sentimientos en el corazón, lo que explica que, salvo esa sustancial diferencia en la fidelidad preferida, fueran muy pocas cosas las que separaban a unos y otros. He aquí porque fue tan normal el cambio de bando. Y que esa contextura —de las instituciones que, como el cabildo, sirven de plataforma de lanzamiento, de los hábitos y de las conciencias— era esencial, lo demuestra la propia historia del siglo XIX. En efecto, si sobre una población reducida y semiarruinada caen oleadas de inmigrantes de los más diferentes países y latitudes, e incluso, como en México o el Uruguay, se imponen los ejércitos extranjeros, y además, doctrinas e influencias económicas y culturales se abaten con todo su potencial y, a pesar de todo, en nada se altera el *modo* de esa esencialidad, que supera tan dura prueba, ¿qué conclusión hay que deducir? Por lo menos, que tal osamenta vertebradora es innegable.

El mismo Andrés Bello, el eficacísimo auxiliar de Bolívar desde la primera hora de la misión a Londres, vino a establecer, con plena nitidez, esa identidad en la forma de comportarse y de sentir que se daba en ambos campos: «El que observe con ojos filosóficos la

historia de nuestra lucha por la emancipación reconocerá sin dificultad que lo que nos ha hecho prevalecer en ella es, cabalmente, el elemento ibérico. La nativa constancia española se ha estrellado contra sí misma en la ingénita constancia de los hijos de España. Los capitanes de la Iberia trasatlántica fueron vencidos por los caudillos de otra Iberia joven que conservaba su aliento indomable.» ¿Puede entonces resultar extraño ese impulso subyacente que tiende a una inteligencia en común de la fraternidad hispánica de naciones?

Sentimos no disponer aún de los tomos del Congreso de Historia del Perú, celebrado el pasado año en Lima, donde fue un verdadero gozo escuchar las doctas exposiciones de José Agustín de la Puente Candamo y de tantos maestros como allí se dieron cita para trabajar sobre el tema de la emancipación. Sentiríamos no ser exactos en la cita, por lo que, muy a nuestro pesar, renunciamos a situar su pensamiento —y el de las autoridades que intervinieron— en la línea que creemos les corresponde, por la altura de miras y la madurez intelectual de aquella pléyade limeña tan admirada.

Hemos podido, en cambio, completar esta panorámica con recortes de las conmemoraciones de la batalla de Pichincha, donde encontramos expresiones de alto significado. Al fin y al cabo, Quito siempre tuvo categoría de excepción. Por ejemplo, en la sesión solemne que el Concejo Municipal quiteño celebró el 24 de mayo del presente año, con asistencia del presidente de la República, el concejal doctor Héctor Merino Valencia, encargado del discurso de orden, dijo de la batalla —citando frases de un testigo utilizadas por el historiador Manuel J. Calle— que «*aquélla parecía la lucha de los Titanes contra el cielo,* y el milagro idealista, fructificado al rescoldo mismo del encuentro, se derramó en la magnanimidad de los vencedores y en la exquisita cortesía de los vencidos». Y agregó: «La batalla fue una fulguración de los espíritus libres, avizorando el futuro, pero no fue en desafío del odio por el odio, ni un juramento de venganza para los siglos venideros.» En cierto modo, podríamos completar tan brillante exposición, diciendo que si la batalla de Pichincha fue un paso decisivo para desatar dependencias, también, al instante mismo de su fin, fue igualmente decisiva para atar hermandades. Y continuó así tan esclarecido exponente de la generosidad vencedora, diciendo que, a pesar de ello y también por todo ello, la conexión permanece, pues «España está vinculada por la sangre, por la quijotería innata de nuestros pueblos mestizos, por la soberbia para rechazar lo indigno, por la vocación heroica, por la fantasía...»

Pero quizá la más inteligente apreciación fue la que el presidente de la República del Ecuador, general Guillermo Rodríguez Lara, hizo

en el acto que el 26 de mayo se celebró en la embajada de España, pues entonces, después de haber recibido la Gran Cruz de Isabel la Católica, acertó a exponer la contrapartida de todo lo que llevamos expuesto: la correspondencia de España, el gesto español, al desear ser partícipe en la alegría con los vencedores. Por eso, dijo que ello constituía una «noble actitud que evidenciaba el actual concepto sociológico de la emancipación americana», para concluir subrayando que la emancipación marca «el renacimiento de la hermandad entre nuestros pueblos». Esto explica que, del mismo modo que fue en la Casa de Benalcázar, de Quito, donde se celebró el primer acto conmemorativo de la batalla de Pichincha, con la intervención del propio embajador español don Eduardo Ibáñez, también después, en el acto central de las conmemoraciones, que tuvo lugar en la mañana del día 24 de mayo, en la plaza de Santo Domingo, ante la estatua del mariscal Antonio José de Sucre, tras la solemnidad de izarse las banderas de Ecuador y Quito por el ministro de Defensa, general Víctor Aulestia Mier, y alcalde de la ciudad, respectivamente, al tiempo que se interpretaba el himno ecuatoriano, seguidamente se escuchó también el himno nacional español, mientras se izaba por el embajador Ibáñez la enseña roja y gualda. ¡No podía expresarse mejor, en forma simbólica, ese «actual concepto sociológico de la emancipación americana»!

La otra cara

Claro es que, en contraste, la comprensión americana del acontecimiento emancipador hoy no es ya tan unánime, como lo fue en el pasado. Hasta tal extremo puede llevar esa discrepancia interna que, por ejemplo, llegamos a leer un libro de Ricardo A. Martínez: *A partir de Boves,* que trataba de demostrar que éste, más que Bolívar, fue el que inició la tarea libertadora. La tesis, aparte de esta consideración, era justamente desestimadora de la emancipación, de la que se afirmaba que «creó las premisas para el desarrollo del feudalismo en Venezuela».

Con otra técnica, un amigo mío de Caracas, Germán Carrera, habla de la deformación bolivariana de la historia de la emancipación, que considera como fruto de la crisis de la sociedad colonial.

Un ejemplo vivísimo de esa discrepancia interna que algunos grupos sostienen le tuvimos el pasado año en Lima, donde al parecer se concentra esta actitud, que se apoya en la mayor complejidad del país. Una revista ilustrada de la capital llegó a dedicar hasta ocho grandes páginas al tema, para dar—con motivo de las conmemora-

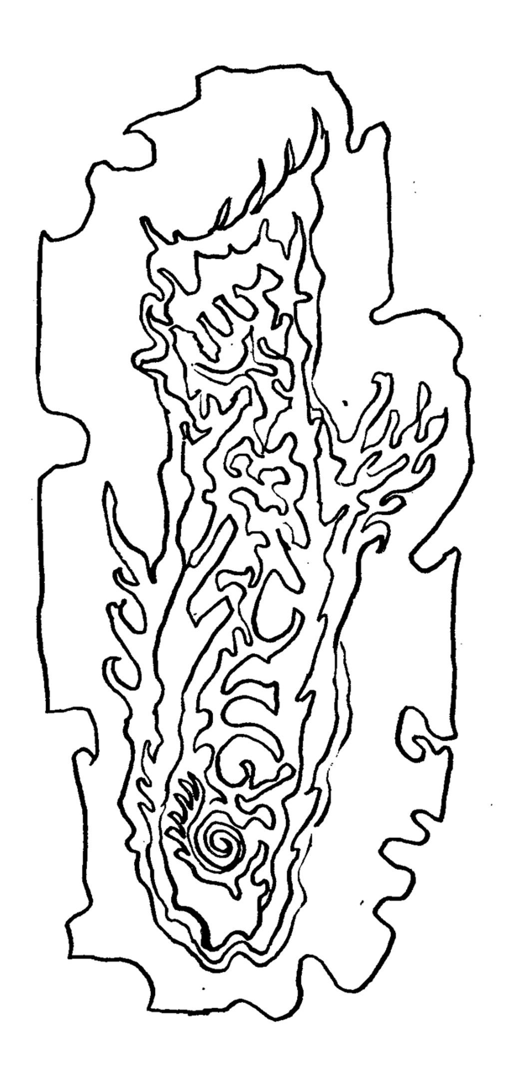
ciones patrias— idea cabal de esa discrepancia. En un intento de sistematizar los argumentos utilizados en la polémica por los discrepantes —especialmente Pablo Macera— podríamos reducirles a este esquema: en primer lugar, no puede hablarse de precursores, pues utilizando la expresión de Borges «reservamos el nombre de precursor a las incapacidades meritorias». Por otra parte, se preguntan si después de leer lo que ellos escribieron es posible sostener el papel que históricamente tienen concedido, por lo que habría que preguntar: «¿Precursores de qué?». En segundo lugar, dudan que pueda hablarse de una independencia, en este caso del Perú, por venir a negar que el mismo existe como unidad.

Paralelamente, consideran que la emancipación fue un hecho frustrado «porque los que tomaron el poder fueron pequeños grupos oligárquicos», que lo que pretendían era «no depender políticamente de España para, a cambio, conceder una independencia política a los indios, que no podían usarla». Por añadidura, si se logró una separación del imperio español, todo vino a consistir en pasar «en la segunda parte del siglo XIX a formar parte del gran Imperio informalizado inglés...».

Intervenir en la polémica quizá fuera poco correcto, porque al fin y al cabo, como puede verse, más que de cuestiones históricas se trata de un problema político interno. Unicamente, al historiador le cabría pensar en las posibilidades que tendrían argumentos de este tipo aplicados a cualquier país, incluso europeo, que permitirían también negar la independencia, por ejemplo, de Suiza, porque al carecer de unidad, ésta no existe, o al Imperio romano, que también podríamos borrarle, por estar en manos de unas minorías.

Pero en cualquier caso —y ésta es la reflexión que nos hicimos al leer la amplia reseña de la polémica—, lo curioso es habernos podido sorprender que estábamos argumentando *in mentis,* tal como si estuviéramos en torno a la mesa de la reunión y, justamente, desestimando todas esas cautelas, casi como si nosotros fuéramos los descendientes de los precursores y los que estábamos allí combatiendo en pro de una emancipación, siendo españoles. El síntoma vale la pena, pues demuestra y nos confirma que el cambio de mentalidad es de tal naturaleza que hoy, de verdad, la emancipación ha llegado a ser ese factor que, como exactamente dijo el presidente del Ecuador, marca «el renacimiento de la hermandad entre nuestros pueblos».

DEMETRIO RAMOS
Casa de Colón
VALLADOLID



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

APROXIMACION A LA NARRATIVA DE TERENCI MOIX

Desde su aparición, Terenci Moix ha supuesto un principio de inquietud, sobre todo en el sector catalán de la república literaria. Creo que es fácil comprobar este hecho y creo, por ello, que más de uno estaremos de acuerdo en aplaudir a Terenci Moix sólo por este motivo. La remoción del ambiente literario es siempre oportuna y conveniente, y mucho más si esa remoción se realiza en una zona, como la catalana, poco favorecida para el normal desenvolvimiento de la actividad literaria en la lengua propia de la región. No basta, empero, esta especie de revulsión para justificar a un escritor, aunque lo eleve momentáneamente a la plataforma de la relativa popularidad y le conceda otros favores nada desdeñables. Lo único que verdaderamente importa —y al afirmarlo incurro en lo perogrullesco— es si el escritor de que se trate posee valores sustanciales, si se trata de un verdadero creador o inventor por medio de la lengua. Intentar, aunque sea en grado mínimo, dilucidar este punto acerca de la obra narrativa de Terenci Moix es el propósito de las líneas que siguen.

1. «La torre de los vicios capitales»

Siguiendo un orden cronológico aproximado de publicación, la primera obra que nos deparó el escritor catalán es *La torre de los vicios capitales* (1). Se trata de un libro de relatos que tiene indudable valor si, lejos de considerarlo una deslumbradora revelación, se toma en su más justa entidad de preámbulo prometedor de un futuro quehacer de mayor mérito. En las cuatro narraciones de la primera parte, bajo el título general de *Los placeres de la cámara de torturas*, pre-

(1) Ramón Terenci Moix: *La torre dels vicis capitals*. Premi «Víctor Catalá» 1967. Editorial Selecta. Barcelona, 1968. Terenci Moix: *La torre de los vicios capitales*. Traducción de Joan Enric Lahosa. Editorial Táber. Barcelona, 1969.

dominan los elementos sadomasoquistas, aunque da la impresión de que se trata de un ejercicio literario más que de unos modos verdaderamente sentidos. La aparición del sadismo —cuya presencia o mención se hará luego verdaderamente abrumadora en la obra de Terenci Moix— es congruente con la actitud *camp* o *pop* de este autor, uno de los principales apologistas de nuestro país de esta moda seudocultural (2).

En el relato «El demonio» se aprecia mayor intensidad narrativa y también mayor hondura sicológica. Los fragmentos *sádicos,* sin ser del todo oportunos —creo que nunca lo son en Moix—, encajan con más propiedad en este contexto. La historia medieval que se nos narra tiene algunas reminiscencias baudelerianas (3), y se destaca sobre las demás tanto por su agilidad narrativa y acertada estructura cuanto por plantear, con aguda ambigüedad, un complejo conflicto de conciencia. Posee, con todo, algún elemento inoportuno, tal la referencia al cine, absurdo cronológico inserto a fin de disponer de una ocasión más para elogiar el séptimo arte, siquiera sea con una mera referencia.

De las épocas pretéritas, preferidas en la primera parte, Terenci Moix salta a la actualidad en un segundo grupo de relatos denominados genéricamente *Divertimientos barceloneses.* En dos de ellos —«Lily Barcelona» y «Ensanche»— inicia otro de los temas fundamentales de su obra general: la crónica y la crítica del sector de la burguesía barcelonesa al que pertenece. En «Lily Barcelona», además de presentar un cuadro de la vida de la juventud barcelonesa, dentro del sector social señalado, acomete el tema del homosexualismo, otra de las obsesiones de su obra. Y pese a que ambos temas parece que hayan de despertar el interés del lector, «Lily Barcelona» queda como un relato frío, deshuesado. Lejos de alcanzar calidad de verdadero novelista o relatista, Terenci Moix apenas se queda, en esta ocasión, en un cronista correcto. Lo mismo podría decirse del otro relato, «Ensanche», reflexión nostálgica sobre la Barcelona de ayer, que vale más por la crítica que por la narración, y que aún resulta más frío por el invariable estilo indirecto.

---

(2) Así define Moix la actitud *camp*: «Se trata de una nueva actitud de apreciación intelectual, que revaloriza el encanto del tiempo pasado, descubre puntos de atracción en las pequeñas cosas —preferentemente *pop*— y se atreve a imponerse en criterio crítico, dirigido generalmente —en el terreno del arte tenido como serio— hacia un cierto estilo donde predomina esencialmente la forma y donde esta misma, según ha sabido ver Susan Sontag, es fundamentalmente enemiga de lo natural y está llevada hasta el artificio y la exageración» *(Los comics. Arte para el consumo y formas «pop»,* por R. T. M. Llibres de Sinera, S. A. Colección Jarama. Primera edición. Barcelona, octubre de 1968, pp. 17-18).

(3) Me refiero a poemas como «Le mauvais moine» y «Châtiment de l'orgueil».

Dentro de este grupo, pero ya apuntando a otras direcciones (los *comics,* el cine, la literatura, el arte, el mundo de las formas *pop* y *camp),* tenemos el confuso relato «Mario Byron», homenaje a una generación lectora de tebeos, que se procuraba en sus aficiones artístico-burguesas las evasiones que compensaran la aridez del ambiente en que le tocó vivir. Como la narración está montada sobre una acumulación de absurdos, cualquier incongruencia resulta en ella natural, y si por esta razón lo disparatado no es aquí censurable, tampoco basta para otorgar al relato mayor calidad. Simplemente, estamos ante un verdadero divertimiento, aceptable como tal. No conozco personalmente a Terenci Moix, pero sí a uno de sus compañeros, citado en el texto, Pedro Gimferrer, y creo que «Mario Byron» es lo más parecido que existe a la conversación de Pedro Gimferrer: el vértigo y el caos de la palabra, a un ritmo difícilmente soportable para un ente normal.

La torre de los vicios capitales se cierra con «La gala», el relato más largo del volumen, suerte de novela breve que sólo consta de un personaje relativamente definido, el de la protagonista-narradora. A pesar de las apariencias (de que sea una mujer quien hable), la obra parece remitirnos a lo autobiográfico. Los restantes personajes cuentan como figuras más o menos borrosas de un friso abigarrado: el que componen los asistentes a un festival cinematográfico español, que no se nombra a fin de que el lector, con los signos dados, lo adivine.

A ejemplo de lo que ocurre en «Mario Byron», este relato constituye una recapitulación de los temas moixianos, si bien, sobre todos los demás, prevalece notablemente el del cine. Supone, pues, «La gala», un homenaje al cine y a «la era que adoró la imagen e hizo de ella un símbolo de exorcismo...» (p. 266). Igualmente, supone un homenaje a las iniciales actividades del autor como crítico cinematográfico (la protagonista es una joven crítico española, liberada, en grado considerable, de complejos celtíberos, gracias a haber vivido bastante tiempo, según Moix, en predios europeos transpirenaicos).

Una entrega a las delicias de la *dulce vida*—hay que españolizar el término, dada la españolización del tema a través de la protagonista—, una despreocupación por cualquier tipo de compromiso, una especie de cinismo aplicado preferentemente a lo erótico, no bastan para identificar a la española con el resto de juventud con que se relaciona: aún le queda a ella, y lo reivindica con fuerza, una suerte de sentido de la independencia y de visión moral. No se sabe, con todo, para qué puedan servirle estas probables cualidades. Falto de invención verdadera, el relato y la protagonista quedan sumidos en una inerte ambigüedad, en la que no se vislumbran actitud e ideas definidas.

2. «Olas sobre una roca desierta»

Novela epistolar o, más exactamente, seudonovela, puesto que en buena parte, en la mayor, es indistintamente cuaderno de viaje, crítica de arte, crítica literaria, ensayo sobre el cine o divagaciones sobre otras formas culturales contemporáneas. Es decir, con ligeras variantes, una mezcla del mundo moixiano, mundo de las formas *pop* y *camp*, ampliado aquí con ciertas ambiciones enciclopédicas.

Desde el comienzo de esta obra (4) queda explicado el propósito de presentar al protagonista, Oliveri, como prototipo de la promoción menor de la generación de la posguerra, la promoción de «los deslumbrantes años sesenta» (p. 7), bien entendido que esa representatividad se refiere al grupo medioburgués de tal promoción y al sector barcelonés de la misma. Pues conviene recordar —no sólo acerca de este libro, sino de casi toda la producción literaria de Moix— que el autor, con una sinceridad aclaratoria que hay que agradecerle, puntualiza en todo momento la clase social a que su mundo literario y real pertenecen, la clase a que pertenecen sus personajes y él mismo (en realidad, personaje universal de casi toda su obra, desdoblado por la invención), hasta el punto que puede afirmarse, con entero rigor, que la obra literaria de Moix es un intento de reflejar el espíritu de esa clase, la burguesía media. Terenci Moix, como ya he anticipado, asume el papel de cronista y crítico de la clase media.

Las palabras del propio protagonista de *Olas sobre una roca desierta*—la obra está redactada en primera persona— ilustran claramente acerca de la radical contradicción en que se debate:

> Yo, que de nuestra etapa histórica quiero rechazar todas las formas de asfixia, he heredado de ella todos los gustos, todos los placeres, todos los vicios; incluso una forma de pintar, de escribir, de amar el arte o de poseer el idioma (¡esas formas arcaicas o extranjerizantes que de cuando en cuando uso!) (...). Tal vez soy el último representante de una historia que termina, y me niego a morir con ella. Pido un punto de libertad para mi espíritu, y quiero buscarla donde sea, anonadado por toda la impotencia que los míos, por lo menos, han sabido sublimar a fuerza de amontonar dinero. Lo digo yo, que sólo sirvo para gastarlo (p. 21) (5).

---

(4) Terenci Moix: *Onades sobre una roca deserta.* Premi «Josep Pla» 1968. Edicions Destino. Barcelona, 1969. Terenci Moix: *Olas sobre una roca desierta.* Traducción de José Miguel Velloso. Ediciones Destino. Barcelona, 1970.

(5) Como se observa, doy las citas de Moix de las versiones en castellano. Aduzco dos razones: por una parte, la facilidad de la mayoría de los lectores de esta revista; por otra, y ya en un terreno esencial, el carácter algo superficial, no personal, no sustantivo, casi periodístico podríamos decir, de la lengua literaria de Moix. Terenci Moix no ha *creado* todavía lengua catalana, no ha aportado a su idioma nativo nada nuevo ni verdaderamente propio y, por ello, pienso que no se pierde gran cosa con la versión en castellano (o en cualquier

Creo que está claro que la sinceridad, cuando se aplica a lo negativo, se convierte en cinismo. En su autocomplaciente actitud narcisista, Oliveri se considera poco menos que justificado con reconocer que su vida, simplemente, es una consecuencia del espíritu medioburgués, como si la realidad de esa procedencia le constituyera en un producto de la fatalidad, en cuyas cualidades o defectos no hubiera el propio sujeto tenido nunca responsabilidad alguna. «Me han hecho así, y yo no tengo la culpa», parece decirnos reiteradamente.

Oliveri, exquisito y enciclopédico, no halla nada en el mundo que sea bastante importante como para justificar una actitud de entrega, de servicio o de amor. Su supuesta rebelión no consiste, en esencia, más que en una exacerbación de sus sentimientos burgueses que le inducen a una doble huida (la material, de su recorrido europeo; la ideal, de sus evocaciones librescas, principalmente medievales) y a la conversión de su cinismo en un franco caso de egoísmo e insolidaridad:

> ... me doy cuenta (...) de que el tiempo me ha dejado vida entre las manos y de que cada segundo ha sido aprovechado y agotado como quería, siempre a medida de mi antojo y nunca al servicio de los demás (p. 223).

No está lejos Oliveri de la condición de subproducto humano y social, al que le hace falta seriamente completar su educación, y no precisamente en un sentido culturalista; pues es bien sabido que la barbarie y la bestialidad humanas no son patrimonio exclusivo de las clases tradicionalmente llamadas bajas, como atestigua la más reciente historia (por no decir actualidad) de nuestro mundo. Si por algún lado puede otorgarse a Oliveri el respeto especial que para sí y su generación —el sector burgués de la misma, debe entenderse siempre— reclama en algún momento, es precisamente por el lado de la compasión que puede despertar una criatura que se sabe impotente para superar sus contradicciones personales y sociales. Oliveri se rebela, pero uno no advierte rebelión alguna; Oliveri rechaza su ciudad y sus padres, pero es un rechazo nominal, de boquilla, que no le impide, según confiesa, recorrer cómodamente Europa gastando el dinero de su madre muerta. La única actitud vital en que se manifiesta esa pre-

---

otro idioma). Sobra decir que tampoco ha *creado* todavía lengua castellana, y hasta sería conveniente que considerara algunas cuestiones elementales —y, por ello, imprescindiblemente básicas— de este último idioma, como el diferente valor de las dos formas del pasado imperfecto de subjuntivo, valores que confunde con alguna frecuencia según puede advertirse en *El sadismo de nuestra infancia.* El tema del lenguaje en la obra de Moix, aunque brevemente, se aborda en «Terenci Moix, cara i creu», por JOSEP M. CARANDELL y MIQUEL ARIMANY, trabajo aparecido en la revista *El Pont* núm. 40, Barcelona, febrero de 1970; sobre todo en la parte correspondiente al segundo de dichos autores (la titulada «Creu»).

tendida rebelión no es la de intentar corregir los vicios o la injusticia que supone la existencia misma de las clases privilegiadas, sino la de sublimar—término caro a Moix—el espíritu medioburgués, añadiendo a sus bien conocidas características la de un aristocratismo radical: el súmmum de las sublimaciones:

> Mientras otros se preocupan de los problemas sociales, que únicamente tienen una importancia circunstancial, las almas selectas nos preocupamos de los obstáculos de los sentimientos, lo cual es eterno, es filosófico e incluso metafísico. Porque nosotros no podemos perder el tiempo averiguando los denominados «condicionamientos socioeconómicos» del hombre, sino que vamos más allá y nos preocupamos por el hombre en sí, el hombre eterno, el hombre del Humanismo (p. 211).

Oliveri, como todo espíritu decadente y aristócrata que se precie, tiene, sin embargo, conciencia de las razones que asisten a quienes adoptan una actitud contrapuesta a la suya. Y es el hecho mismo de este reconocimiento, y la olímpica y elegante actitud que le sugiere, lo que le sitúa en el extremo límite de la actitud cínica.

En un dogmatismo al revés, tanto más presente cuanto más disimulado, Oliveri simplifica burdamente la posición de la *otra* juventud, la que quiere transformar el mundo y acabar con sus injusticias. Oliveri no columbra el mundo del futuro en su aspecto esencialmente humanista (él, adicto a un ampuloso *Humanismo* de tan restringida y discutible humanidad), en su vertiente de fraternidad universal, sino en el aspecto negativo de la rigidez y la ausencia de gracia y de misterio. Los conceptos de lo social y lo socialista le estorban a él y a los jóvenes de su clase. Ellos quisieran, en un romanticismo de tercera mano, haber nacido en la legendaria Edad Media, en la que, por cierto, no eran tan discutidos los privilegios de las clases dominantes; ellos quisieran haber competido en la lírica corte de la Tabla Redonda y vivido y soñado en Camelot y no en este arisco y difícil presente. Deploremos la irreversibilidad del tiempo, que hace imposible el cumplimiento de tales deseos...

Sólo en la parte final, cuando Moix emprende más seriamente el intento de convertir las epístolas y crónicas oliverianas en algo parecido a una novela, el personaje acierta a acercarnos su humano latido. La anécdota sentimental relativa a la joven ciega de que se enamora el protagonista está, hasta cierto punto, bien resuelta, y uno llega a rozar—por breves momentos, en unos pocos párrafos—algo parecido a la emoción, a sus cálidas alas; algo que, en verdad, no ha abundado en las más bien frías creaciones moixianas. Claro que lo que hubiera podido ser un problema noblemente aceptado (o asumido, como archi-

repite Moix), el protagonista, en su infantilismo, lo convierte en un fantástico *fin de fiesta,* con sus dichosas escapadas a las comarcas medievales antes mencionadas.

Una obra, en fin, que sólo muy parcialmente se parece a una novela; que carece de dones literarios sobresalientes, y que nos depara, como a único personaje —puesto que los demás vuelven a ser, casi sin excepción, meros comparsas—, a un ente juvenil que —para quien esto escribe, al menos— no se distingue por su atractivo. Obra apropiada para que las jovencitas medioburguesas exclamen ¡ah! y ¡oh! ante los exabruptos y *tacos* del protagonista, puestos siempre en su boca con entera inoportunidad.

3. «El día que murió Marilyn»

Con esta obra estamos ante el mejor intento novelístico realizado hasta ahora por Terenci Moix; ante el mejor intento y quizá ante el único logro de esta índole que su pluma nos ha deparado. A *El día que murió Marilyn* (6) le sobran todavía algunas excrecencias extranovelísticas; las mismas, aunque en menor grado, que frustraban los intentos anteriores: autobiografía, falta de distanciamiento respecto al objeto literario; ensayismo, memorias, divagaciones. Pero, por fin, como digo, estos elementos no llegan a nublar la presencia, en cuanto criaturas vivas, de los personajes; por fin, en bastantes momentos, un aliento visible, evidente, asciende hasta el lector. Sigue siendo palpable el desdoblamiento del autor a través de algunas de sus criaturas, aunque hay que reconocer que, dado el tema genérico de la narrativa de Terenci Moix —reflejar la trayectoria del sector generacional a que él mismo pertenece—, no es empresa fácil conseguir la completa autonomía artística.

En un aspecto importante, el de la estructura de la novela, se declara ya la superioridad de ésta sobre las anteriores. Cada una de las partes se denomina con el nombre de uno de los protagonistas principales, y es a cada uno de éstos a quien el autor va haciendo hablar como narrador de su parte respectiva. De esta forma, vamos obteniendo la visión de una misma realidad desde diversos puntos de vista, desde tantos como personajes principales aparecen. Claro está que el

(6) Terenci Moix: *El día que va morir Marilyn.* Edicions 62. Primera edición. Barcelona, diciembre de 1969. Coincidiendo con el final de este trabajo, ha aparecido la traducción castellana de esta obra: Terenci Moix, *El día que murió Marilyn.* Traducción de José Miguel Velloso. Editorial Lumen. Barcelona, 1970.

peligro de la repetición y la monotonía, por aplicarse el autor a esa suerte de reversibilidad narrativa, no siempre ha sido vencido; pero, a decir verdad, tampoco ha prevalecido demasiado.

Esta novela es, a la vez, la primera y la última, en el tiempo, de Terenci Moix, pues, empezada a redactar antes que cualquier otra, ha sido terminada, en su definitiva redacción, con posterioridad a las dos obras antes comentadas. Una vez más, a un esfuerzo mayor ha correspondido una mayor perfección literaria.

Por primera vez, consigue Terenci Moix remitirnos a lo esencial humano, y la verdad de esta remisión se manifiesta porque los grandes temas humanos —los que algunos llaman *eternos*— están aquí, en *El día que murió Marilyn,* expuestos de más honda manera: el tiempo —tema al que aquí pueden reducirse todos los demás—, el amor y la muerte dan motivo al autor para graves reflexiones, alcanzando por este lado la esencialidad y trascendencia que, aunque pretendidas, faltaban en obras anteriores.

Como digo, el tema central es el tiempo, la aguda conciencia de que pasa y nosotros con él, y de que, tras este pasar, sean cuales fueren las vicisitudes de que el tiempo se nutra, al final nos hallamos «incurablemente solos en nuestros regresos como en nuestras huidas...» (página 27). Las palabras que, antes del *Libro primero,* nos introducen en la novela, están impregnadas de esa preocupación temporal, y los cinco *libros* que componen el cuerpo novelístico no hacen sino insistir en ese tema a modo de otras tantas variaciones.

Se comprende que el tema del tiempo, convenientemente desarrollado, desemboque en el tema de la soledad, y que con ella también se relacione el tema de la muerte; pero también el amor, según lo entiende Moix, no es sino principio causal de la soledad humana. De modo que si, tal como he dicho, todo el contenido de *El día que murió Marilyn* es reductible al tema del tiempo, y éste, en cierta manera, es equivalente al de la soledad, podemos afirmar, sin grave error, que esta obra de Moix constituye, en su auténtica hondura, una suerte de teoría sobre la soledad. El autor, en efecto, ejemplifica el amor, y esto invariablemente, como especie de orden momentáneo que acierta a alumbrar fugazmente el desorden esencial del mundo. No hay amor definitivo o durable, ni mucho menos eterno, según Moix, y así vamos viendo cómo se desvanece el amor de los esposos (el Xim y la Amelia, padres de Bruno), cómo corre igual suerte el amor de Bruno y Silvia; cómo igualmente se agota el *otro* amor, el que une a Andréu y Jordi, y, finalmente, el fraternal de Bruno y el propio Jordi, fracaso éste más aludido que realmente expuesto.

Hay un fragmento en la novela en donde el autor, hablando como siempre en primera persona por boca del protagonista respectivo, condensa de una vez la doble y equivalente teoría del amor y la soledad. Lo transcribo:

> Quítatelo de la cabeza, Jordi: el amor no es más que un embuste inventado por el hombre. El mundo no responde con amor a ninguna de tus solicitudes: a lo más que llega es a coquetear contigo. Todo eso lo he aprendido muy requetebién; he ido enraizando muy dentro de mi corazón lo que el mundo entiende sinceramente por «amor al prójimo». ¡Nada de nada! No valen apostolicismos ni glorias con angelitos; no valen promesas de amor a largo plazo, ni tampoco el gran truco de aferrarse al sentimiento sólo porque la soledad te dice que lo necesitas. Es un error definitivo eso de creer que el hombre ha nacido para vivir en compañía y amarse los unos a los otros y hacer latir todos los corazones al unísono. El hombre *es* en soledad, el hombre tiene esquirlas de soledad clavadas hasta lo más profundo de su piel y nada se las puede arrancar. (...). Al fin y al cabo, amor es poco más que una ley reguladora del universo y, por postizas, todas las leyes reguladoras tienen una falsedad a priori que imposibilita su duración. El amor no cambia nada. El amor sólo ordena, pone las cosas en su lugar por un breve tiempo, un instante que puede durar años, pero no demasiados. Y llega un momento en que el feroz universo triunfa sobre las leyes, se impone a ellas (...): El desorden triunfa sobre el orden, comprendedlo de una puñetera vez; y el desorden prevalece. Esta es la única verdad, no sólo del universo, ni del Dios que adoráis, sino la gran verdad, acaso intangible, que está más allá de las cosas y que da a las cosas una apariencia engañosa, la cual las hace ser sombras estáticas de este gran desorden que tanto miedo nos da, que es nuestro estado natural, que somos nosotros a fin de cuentas... (pp. 169-170).

En este pesimismo radical encaja con propiedad el otro tema, el de la muerte, que, aun cuando sin alcanzar la preeminencia de los anteriores, preside el libro desde el mismo título (bien que, tal título, acertado desde una finalidad de resonancia editorial, me parece no enteramente libre de oportunismo). Para quien de modo tan agudo siente la corriente del tiempo, para quien la vida no posee explicación razonable desde el momento en que es entendida como desorden esencial respecto al cual apenas es el amor más que remedio fugacísimo, se comprende que, en menor medida aún, tenga el hecho de la muerte explicación alguna, y se comprende asimismo que, así como se embiste a la vida con un desaforado deseo de gozarla, se arremeta con ciega desesperación contra la muerte, negada tan violentamente como es afirmada la vida. La muerte, en boca del Xim, es «esa cosa horrible, que es como una serpiente mala: la Muerte, que triunfa sobre la fiesta e incluso sobre el tiempo de recordar...» (p. 366).

En esta ideología de lo negativo, y enlazando coherentemente con esos temas *grandes,* hallamos la temática habitual de Terenci Moix: la crónica y la crítica de su generación, y a la vez de la burguesía media en su sector barcelonés; el elogio de Barcelona, en cuanto ciudad nativa del protagonista, elogio limitado, pues se refiere sólo a los núcleos originarios y al ensanche; el nacionalismo catalán, expuesto cauta y discretamente; el homosexualismo; los *comics* y el cine; el inevitable sadomasoquismo y, en fin, la casi no menos inevitable recreación arqueológica, que aquí nos depara unas buenas páginas sobre el románico de Lérida. Quede expreso que todos estos temas alcanzan en *El día que murió Marilyn* una formulación mucho más perfecta que en obras anteriores. No hay, con todo, soluciones, y mal podría haberlas por parte de quien establece equivalencia tan completa entre vida y desorden. El dejar las cosas así, en el mismo caos en que se hallaron. además de táctica literaria, es éticamente la postura más fácil. Queda, pues, *El día que murió Marilyn,* como la novela del desamor y la soledad, como el testimonio de un grupo humano, la burguesía media, que no se distingue precisamente por su valentía, pese a los triunfos aparentes que haya momentáneamente podido alcanzar; como testimonio, en fin, de la negación y de la huida, el camino de los cobardes. Precisamente con una huida que nada resuelve, la de los dos protagonistas principales —Bruno y Jordi—, acaba la novela, huida que nos remite a la doble huida de Oliveri a que me he referido en el comentario a la obra anterior.

4. «EL SADISMO DE NUESTRA INFANCIA»

Se trata, *El sadismo de nuestra infancia* (7), de una obra discursiva y aparentemente dialogada. La relación con la novelística de Terenci Moix nace de un obvio motivo: el autor reúne, en imaginaria tertulia, a los principales personajes de sus obras anteriores, incluyéndose, con toda propiedad, él mismo como un personaje más, y, con el concurso de todos, procede a una suerte de recapitulación de *motivos* o temas capitales de su obra literaria, temas concentrados principalmente en el del *sadismo.* El autor nos entrega una especie de *allegro* final de la confusa y ambigua sinfonía que es su narrativa, y con este *allegro* parece cancelar la etapa juvenil de su quehacer literario, como se cuida de indicar en su momento (8).

---

(7) TERENCI MOIX: *El sadismo de nuestra infancia.* Editorial Kairós. Barcelona, primera edición, marzo de 1970.
(8) En la página 78.

Aunque parece ya innecesario puntualizarlo, recordemos que la expresión *nuestra infancia* se refiere, una vez más, a la infancia de la generación medioburguesa en su sector barcelonés, aun cuando muchas de las características que definieron a esa infancia sean aplicables al resto de los niños españoles de esa época. En cuanto al sadismo, idea casi fatigante en la obra de Terenci Moix, viene definido desde diversos ángulos o enfoques, todos relacionables («todo liga» es uno de los motivos expresivos de esta obra) con la realidad sociopolítica de ese período de la historia española. En primer lugar, se destaca su modalidad religiosa:

> Ya de entrada se nos había exigido la humildad total, el acatamiento a un orden cuyo alcance era incomprensible; pero para conseguirlo tuvieron que contar primero con la descripción de un sufrimiento (personificado en figuras religiosas o, a nivel más amplio, en la generación que había *sufrido* la guerra) que nosotros teníamos que asumir como culpabilidad nuestra... (p. 37).

Más adelante (p. 83), Moix, a través de Bruno, afirma que «el sadismo de nuestra infancia fue, antes que nada, un hecho político». También es Bruno quien, hablando del tipo de cultura predominante en España desde 1940, afirma que tal manera de entender la cultura «es, en resumen, una de tantas facetas del sadismo de nuestra infancia» (p. 103). Finalmente, por boca de otro personaje, Narcis, se afirma, resumiendo: «El sadismo de nuestra infancia fue, de hecho, nuestra infancia misma» (p. 84).

Este obsesivo y especial sadismo induce al autor a tratar con cierta amplitud el tema de la educación religiosa de su generación y a realizar la crítica de esa faceta educativa. En esta crítica y en la de la educación sexual (es decir, en la nula educación sexual de las diversas promociones españolas) es quizá donde Moix proporciona las mejores páginas de *El sadismo de nuestra infancia,* obra que, en rigor, puede reducirse a una crítica general —si bien, nada completa— de la vida española desde 1939 hasta el presente. En esta actitud, como se sabe, acompañan a Moix, o le han precedido, otros compañeros de generación, como M. Vázquez Montalván, con sus versos y reportajes. Distingue a Moix una voluntad de introspección en las causas que determinaron las particulares estructuras y formas de vida española en ese período; pero esa pretensión siempre se queda corta por carecer el planteamiento de ciertos supuestos o bases, sin los cuales no es posible estudiar con rigor este período histórico.

Por lo demás, con más claridad que en otras ocasiones, se advierte en esta obra algo así como una *toma de conciencia* respecto al com-

promiso de todo escritor en esta hora del mundo. Hasta qué punto pueda ser sincera esa actitud lo ignoro, y mi ignorancia no queda iluminada por la reconsideración de toda la obra moixiana. Esperemos que, al menos, su obra inmediata, la que pueda publicar en esta etapa de madurez que a partir de ahora el escritor se atribuye, tenga más poder de clarificación respecto a la postura y a los propósitos de Moix. De momento, uno apenas ve en sus palabras sino una variación sobre la vaguedad.

5. Algunas conclusiones personales

Quizá podrán calificarse algunas de mis afirmaciones de abstractas en demasía; pera creo sinceramente que no estoy obligado a mayores aclaraciones cuando aludo a cuestiones de importancia, que Terenci Moix es el primero en eliminar de sus obras, a pesar de que es él quien se aplica a la tarea de historiar más o menos novelísticamente la vida de una generación y consecuentemente el contexto sociopolítico en que tal existencia generacional se basa. Mientras tales cuestiones no se aborden con plenitud, intentos como el de Terenci Moix —en su parte, nada desdeñable, de historia y de crónica, no en la estrictamente literaria— se quedarán siempre cortos y no alcanzarán más valor que el de precursores de la obra o las obras futuras que abordarán plenamente parecida temática.

Por otra parte, para intentar que estos comentarios no queden en una mera yuxtaposición de notas críticas, deseo terminar con unas impresiones subjetivas sobre algunos de los temas capitales de la narrativa de Moix. Repasémoslos:

a) *Crítica de su generación.* La crónica y la crítica de su generación, por las razones aludidas y por otras evidentes —en primer lugar, la preferencia clasista del escritor—, resulta limitada, por eludir otros sectores sociales más amplios y quizá de más decisiva influencia. Puesto que Moix en esto juega limpio, es decir, puesto que no disimula su deseo de constituirse en cronista de la clase medioburguesa, poco o nada puede reprochársele. Ahora bien, debemos lamentar que ni siquiera haya aprovechado la virtualidad crítica que los contenidos de sus obras, sin añadir esencialmente nada nuevo, le deparaban claramente. Hay sobre todo en *El día que murió Marilyn* un personaje, Cristina, a quien podía haberle prestado mayor atención, pues en Cristina, más que en ninguna otra de sus criaturas, me parece que tenía Moix la clave o, al menos, las mayores posibilidades para que la historia de su generación encontrara un desarrollo pleno y objetivo. Uno de los frag-

mentos más interesantes de *El día que murió Marilyn,* en este sentido, es la conversación entre Cristina y Bruno en un bar del barrio chino (9); pero después Moix cierra la boca de su personaje —al que, por lo demás, tampoco había dado antes mayores oportunidades—, y cuando lo resucita en *El sadismo de nuestra infancia* ya no es ni sombra de lo que era, pues en rigor, en este último libro, no existe más personaje que el propio autor, hasta el punto que *El sadismo...* podría calificarse como un ensayo disfrazado de seudonovela o, como he dicho ya, de aparente diálogo.

b) *Los «comics».* Ya se le ha echado en cara a Moix su obsesión por los *comics* (10), uno de entre sus varios temas obsesionantes. Uno, por su parte, cree que los *comics* y su ingenuo mundo tienen su importancia y su influencia, situándolos sobre todo en el terreno de la influencia general de los *mass media.* Pero recordando los sanos principios clásicos, quizá sería conveniente situar las cosas en su justo medio, especialmente a los fines de historiar con verdadera objetividad la vida una generación. Uno no admite que la lectura —todo lo asidua que se quiera— de los tebeos infantiles sea un principio tan determinante en los modos, costumbres y en la vida toda de una generación. Quizá algún día refiera algunas anécdotas que suponen, respecto a los tebeos, vivencias realmente intensas, como no las ha llegado a imaginar Terenci Moix para sus personajes novelescos, a pesar de lo cual, para aquellos que protagonizaron tales vivencias no fueron los tebeos sino uno más entre los múltiples valores anecdóticos de la infancia, la cual, por otra parte, no sería muy propio calificar de sádica, sino llanamente de áspera y problemática. Hablo principalmente de la promoción que ya vivía su infancia cuando nació Terenci Moix.

c) *El sadismo.* Ya lo he dicho: el concepto llega a ser agobiante en la obra de Moix, de modo que podemos considerar al autor como uno de los principales mantenedores en nuestros predios de la moda *sádica,* moda que, al menos en España, se queda en lo más superficial, sin que basten a rescatarnos, y sin que ni siquiera lo pretenda, los aspectos fundamentales del personaje redivivo, es decir, Donatien-Alphonse-François de Sade. Las páginas sádicas de Moix están casi siempre insertas como verdaderos pegotes, desfigurando en más de una ocasión el ambiente y el ritmo de la narración y su verdad más íntima. Este superficial y nada novedoso sadomasoquismo literario revela el fondo regresivo que hasta ahora ha determinado

(9) Puede leerse en las pp. 460-464 de la versión castellana citada.
(10) Véase el artículo de MIQUEL ARIMANY antes citado *(El Pont,* núm. 40, página 21).

el sentido de casi todo cuanto ha escrito Terenci Moix, autor joven en años, pero apegado a la moda de lo nostálgico con afición verdaderamente provecta.

d) *El barcelonismo.* Sobre este aspecto quisiera simplemente insistir en que Moix se atiene a una Barcelona pueblerina que, aun cuando se considere como el corazón o el núcleo fundamental de la ciudad, está lejos de reflejar la íntegra realidad de una ciudad llamada Barcelona, bastante más compleja en todas sus estructuras de lo que aparece en las páginas de Terenci Moix.

e) *Sobre una obligación.* Literariamente, Terenci Moix da la impresión de haber empezado a escribir demasiado pronto, antes de su verdadera sazón. Vale esto ante todo para sus dos primeras obras, pese al éxito externo de aquéllas. Otra cosa es ya *El día que murió Marilyn.* No parece sino que en sus obras anteriores se vio, a la vez que favorecido, engañado por los halagos exteriores, en razón, entre otros motivos, de la identidad entre el mundo literario y el mundo personal del escritor. A partir de *El día que murió Marilyn* puede desarrollarse la obra de un escritor en quien se advierten fermentos susceptibles de amplio crecimiento. Esa última obra testimonia que en Terenci Moix puede haber un escritor de porvenir, de buen porvenir.

Sin embargo, no amplío este relativo optimismo a zonas que no sean las exclusivamente literarias. No creo que Terenci Moix ni el grupo generacional descrito en sus obras sean capaces —en el caso de que realmente lo intenten— de cumplir con lo que les impone el ilustre prologuista de la última obra publicada por Moix: «Tenéis la obligación de cambiar el tiempo», dice Rafael Alberti al final de su *prólogo* a *El sadismo de nuestra infancia.* Toda la obra de Terenci Moix, por tener tan directa relación con la historia inmediata y actual, tiene asimismo, siquiera aparezca todavía como meramente tácita, directa implicación con la política, terreno decisivo en que hemos de situar la posibilidad de *cambiar* cualquier tiempo, el nuestro en este caso. Ahora bien, como ya he dicho con claridad, el fondo regresivo —o reaccionario, si quiere leérseme así— de la obra de Terenci Moix me parece evidente, por lo mismo que su actitud como escritor se basa, como pilar fundamental, en la nostalgia, en el sentimiento del tiempo perdido. Y considero una verdad elemental, que no es la añoranza de lo perdido, sino el firme deseo de lo nunca ganado, la actitud que puede influir en el cambio de referencia. No es el recuerdo de la juventud o de la niñez, sino el ansia de vivir, sea cual fuere la

edad física, una juventud nunca vivida, la actitud que encierra virtualidad transformadora, es decir—para estampar la exacta palabra—, revolucionaria. El único que puede verdaderamente cambiar el tiempo es el que sueña hacia el futuro su juventud, la suya propia y, más exactamente, la juventud del mundo; el que tiene ese sueño y abriga el firme propósito de realizarlo.

Pero no es éste el caso de Terenci Moix ni de su grupo. Creo que se ve clarísimo después de la lectura de su obra.—*FRANCISCO LUCIO (Martínez Anido, 37. TARRASA. Barcelona).*

ANTONIO MACHADO EN ITALIA

Recóndito y provinciano, Antonio Machado apenas salió fuera de España. Tan sólo las clásicas idas a París (en dos juveniles escapadas bohemias, en 1899 y 1902; y la consabida luna de miel, en 1911) y el trágico y definitivo «último viaje» para ir a morir en 1939 en tierras de Francia. Es poco. Sin duda, sus medios financieros no le permitían mucho más, y sabido es que el tardío 'viaje de novios' a París lo hizo en 1911, después de más de un año de casado con Leonor (1909), gracias a una beca que le concedió la Junta de Ampliación de Estudios, y que para regresar a España tuvo que pedirle prestado el dinero del tren a Rubén Darío, entonces en la capital francesa (1).

Además, hombre tan entrañablemente vinculado a su paisaje español, a pesar de su cátedra de francés, debía sentirse poco acuciado por los viajes al extranjero. El mismo viene a decirlo en una carta a Unamuno, en 1913: «Yo he vivido cuatro años en París, y algo, aunque poco, he aprendido allí. En seis años, rodando por poblaciones de quinto orden, he aprendido infinitamente más» (2).

En cuanto a su contacto con otros países no fue más que literario o político-literario (3). En lo que concierne a Italia, son conocidas sus alusiones a Dante en varios pasajes de su obra, y muy especialmente en uno de sus sonetos del Abel Martín: «Nel mezzo

---

(1) En carta del 6 de septiembre de 1911. (Cf. *Obras. Poesía y prosa,* ed. de Aurora de Albornoz y Guillermo de Torre. Ed. Losada, Buenos Aires, 1964, páginas 912-913).

(2) Ed. *cit.,* p. 915.

(3) Pienso especialmente en sus relaciones con los escritores soviéticos, durante la guerra de España. Cf. su carta a David Vigodsky (ed. *cit.,* pp. 669-672) y el tomo de las memorias de Ilya Ehrenbourg, *La nuit tombe* (Gallimard éd., Paris, 1966; chap. XXX, pp. 293-299).

del camin pasóme el pecho / la flecha de un amor intempestivo...» (4), que parece referirse a su aventura sentimental con Guiomar.

Precisamente a Guiomar, es decir a la poetisa Pilar de Valderrama, musa tardía de sus años maduros, parece haberle regalado Machado un ejemplar de la *Divina Comedia*, acompañado de un soneto en el que, tras de llamarla «madona del Pilar» (5), alude a «nuestro amado florentino». Acaso la lectura de los versos dantescos acompañó en alguna ocasión los encuentros de Guiomar y el poeta (6).

Antonio Machado, que nunca estuvo en Italia, ha recibido, sin embargo, en este país amplia y aplicada acogida literaria; mucho mayor, en todo caso, que la que ha alcanzado en Francia (7).

Como para Juan Ramón Jiménez, ha sido el ensayista y universitario Carlo Bo el primero en traducir, ya en 1941, algunos poemas sueltos de Antonio Machado (8). Han seguido después otras traducciones, también dispersas, por Oreste Macrí (9) y Francesco Tentori

---

(4) Ed. *cit.*, p. 300. Otras alusiones al poeta florentino: «Dante y yo —perdón, señores—, / trocamos —perdón, Lucía— / el amor en teología» (ed. *cit.*, p. 202); o «¡Bajar a los infiernos como el Dante! / ¡Llevar por compañero / a un poeta con nombre de lucero! / ¡Y este fulgor violeta en el diamante! /. Dejad toda esperanza... Usted, primero, / ¡oh, nunca, nunca, nunca! Usted, delante». Hay que señalar, sin embargo, que todas estas alusiones a la *Divina Comedia* eran lugar común entre los poetas modernistas: Cf. RUBÉN DARÍO, en el poema *Thanatos* (en *Cantos de vida y esperanza*, en *Poesía. Libros poéticos completos*, ed. de Ernesto Mejía Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1952; pp. 300-301): «En medio del camino de la vida / dijo Dante. Su verso se convierte: / en medio del camino de la muerte».

(5) Ed. *cit.*, p. 759. Tal invocación indujo a algún periodista a pensar que el soneto iba dirigido a... la Virgen del Pilar. Cf. ANTONIO SÁNCHEZ BARBUDO, *Los poemas de Antonio Machado* (Ed. Lumen, Barcelona, 1967; pp. 432-433), y MANUEL TUÑÓN DE LARA, *Antonio Machado, poeta del pueblo* (Ed. Nova Terra, Barcelona, 1967; pp. 208-210).

(6) *Vid.* JUSTINA RUIZ DE CONDE, *Antonio Machado y Guiomar* (Ed. Insula, Madrid, 1964; pp. 113-115).

(7) Escasean, en efecto, en Francia las traducciones de poesía española (exceptuado GARCÍA LORCA). De ANTONIO MACHADO hay sólo tres breves antologías: *Quelques poèmes* (trad. de Pierre Darmangeat; Seghers éd., Paris, 1954), *Poèmes suivis de proses de Juan de Mairena* (trad. de Claire Céa; Coll. L'Aube dissout les monstres, vol. 14; Pierre Jean Oswald éd., Paris, 1960) y el volumen (núm. 75) de la Coll. «Poètes d'Aujourd hui (Seghers éd., Paris, 1960), con puntual presentación de Manuel Tuñón de Lara, único estudio general de que dispone el público francés sobre nuestro poeta, ya que la monografía de PIERRE DARMANGEAT, *L'homme et le réel dans Antonio Machado* (Librairie des Éditions Espagnoles, Paris, 1956; hay trad. esp., en el libro del mismo autor, *Antonio Machado, Pedro Salinas, Jorge Guillén*, Ed. Insula, Madrid, 1969), es demasiado escueta (ROBERTO PAOLI, *vid. infra*, la ha calificado de trabajo «complessivamente modesto»). En cuanto a algunas traducciones de poemas de Machado hechas por Bernard Sesé, tiradas en edición de ciclostilo, son puramente confidenciales. En cambio, existe la traducción completa del *Juan de Mairena*, por Marguerite León (con prefacio de Jean Cassou; Coll. Les Essais, vol. LXXV, Gallimard éd., Paris, 1955); añadamos, en fin, que al mismo Jean Cassou se debe un rápido ensayo sobre Machado (Cf. *Trois poètes: Rilke, Milosz, Machado*, Plon éd., Paris, 1954).

(8) En *Lirici spagnoli* (Corrente Edizioni, Milano, 1941).

(9) *Poesie di Antonio Machado* (Il Balcone, Milano, 1947), y en su antología de *Poesia spagnola del Novecento* (Guanda ed., Parma, 1962; 2.ª ed., 1961; páginas 40-85).

Montalto (10). La primera antología monográfica de poemas machadianos la publicaría Dario Puccini (11), pero ha sido de nuevo el gran hispanista de Florencia Macrí quien ha abordado la tarea de traducir por completo la obra poética de Machado al italiano (12), y aun de prologar la traducción de su obra en prosa (13). La edición bilingüe de Oreste Macrí es el primer intento serio para establecer un texto definitivo y con el debido aparato filológico de la obra poética de Antonio Machado y a ella habrán de referirse insoslayablemente en el futuro todos los estudiosos de dicha obra (14).

Los estudios críticos han seguido, aunque de lejos, este esfuerzo de presencia italiana de Antonio Machado, sobre todo en estos últimos años, con los trabajos del propio Macrí (15), Giovanni Caravaggi (16), Mario Socrate (17) y del gran romanista de Pavía Cesare Segre, a quien se debe uno de los más buidos análisis de la poesía machadiana (18) y que sienta las bases de toda una metodología con la que penetrar en un auténtico conocimiento del mundo creador del poeta.

Sale ahora el luminoso ensayo de Roberto Paoli (19), en la pulcra colección Il Castoro, qu dedicó hace ya unos años un número a Miguel Hernández (20). Con aguda penetración estudia Paoli no sólo la poesía de Antonio Machado, sino también su pensamiento de reformador, ese otro Machado, «il più autentico e coerente col suo svolgimento interiore, quello del *Juan de Mairena* e delle poesie della guerra, le quali, al di là della recrudescenza soggettivistica del *Canzoniere apocrifo*, si riallacceranno alla più schietta disposizione

---

(10) En la *Storia della letteratura spagnola*, de José María Valverde (ERI, Torino, 1955).

(11) Bajo el título bien machadiano de *Campi di Castiglia* (Ceschina ed., Milano, 1957).

(12) *Poesie di Antonio Machado* (Lerici ed., Milano, 1959; 2.ª ed., primera completa, íd., 1962; 3.ª ed., íd., 1969). Al mismo Macrí se debe una traducción suelta de *Campi di Castiglia* (Paperbacks Lerici, Milano, 1966).

(13) Cf. *Prose di Antonio Machado* (trad. de Elisa Terni Aragone, introduzione de Oreste Macrí; Lerici ed., Roma, 1968).

(14) *Vid.* también el artículo del mismo Oreste Macrí, «Algunas adiciones y correcciones a mi edición de las poesías de Antonio Machado» (en la revista *La Torre*, núms. 45-46, Río Piedras, Puerto Rico, enero-junio 1964; pp. 409-424).

(15) *Vid.* sus artículos «Amistades de Antonio Machado» (en *Insula*, núm. 158, 1960) y «Del tradurre: su uno stilema di Antonio Machado» (en *Studi in onore di Italo Siciliano*, Olschki ed., Firenze, 1966).

(16) Cf. *I paesaggi emotivi di Antonio Machado* (Pàtron ed., Bologna, 1969).

(17) Cf. *Il linguaggio filosofico della poesia di Antonio Machado* (Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1970).

(18) Se trata del magistral artículo «Sistema e struttura nelle Soledades di Antonio Machado» (recogido en el libro del autor *I segni e la critica*, Einaudi Paperbacks, vol. 10, Torino, 1969; pp. 95-134).

(19) «Antonio Machado» (en *Il Castoro*, núm. 59, La Nuova Italia, Firenze, novembre 1971).

(20) Cf. Gabriele Morelli, «Hernández» (en *Il Castoro*, núm. 41, La Nuova Italia, Firenze, maggio 1970).

altruistica dei *Campi*. Sarà soprattutto la guerra a debellare definitivamente ogni residuo nihilistico dello scrittore e l'agonia della Spagna a cancellarne la privata agonia».

El pacto entre el poeta y su pueblo quedaba así definitivamente sellado. Y si, como ha proclamado otro gran lírico italiano, Salvatore Quasimodo (21), «siamo alla fioritura di una poesia sociale, cioè che si rivolge ai vari aggregati della società umana», en Antonio Machado adquiere dimensión absoluta —y patética— este nuevo acento de la poesía moderna, hecho para cantar la vida, la ardua y dolorosa vida cotidiana de los hombres, que responderán al poeta «queremos tenerte, convivirte, / compartirte / como el pan» (22), haciendo así de él «la mauvaise conscience de son temps» (23).—*ERNESTO JAREÑO (Lijtweg 302. Oegstgeest. Nederland).*

(21) En su «Discorso sulla poesia» (Cf. *Poesie e discorsi sulla poesia,* a cura di Gilberto Finzi, prefazione di Carlo Bo; I Meridiani, A. Mondadori ed., Verona, 1971; p. 286).

(22) BLAS DE OTERO: *Hacia la inmensa mayoría* (Ed. Losada, Buenos Aires, 1962; en Palabras reunidas para Antonio Machado, pp. 146-147).

(23) Cf. SAINT-JOHN PERSE: *Poésie. Allocution au Banquet Nobel du 10 décembre 1960* (Gallimard éd., Paris, 1961; p. sin numerar).

N.B.: Se han omitido otras publicaciones italianas referentes a Antonio Machado, ya por ser antiguas, como el artículo de EZIO LEVI en sus *Motivos hispánicos* (Sansoni ed., Firenze, 1933; «La poesía de Antonio Machado»), ya por estar traducidas hace tiempo al castellano (Cf. CARLO BO: «Osservazioni su Antonio Machado», en sus *Carte spagnole,* Marzocco ed., Firenze, 1948; hay trad. esp., en *Cuadernos Hispanoamericanos,* núms. 11-12, Madrid, sept-dic. 1949; pp. 523-539: Observaciones sobre Antonio Machado), o ya, en fin, por su escasa calidad, como en el caso de la reciente traducción de *Poesie,* de ANTONIO MACHADO, hecha por Claudio Rendina (Newton Compton Italiana, Roma, 1971), de la que escribe ROBERTO PAOLI (*Op. cit.,* p. 103): «sconciata da vertiginosi e perfino lepidi strafalcioni».

LA CRITICA METODICA DE ANDERSON - IMBERT

1. INTRODUCCIÓN.

Si difícil es escribir crítica, más difícil es hacer la crítica a la crítica (1). Y cuando se trata de uno de los eruditos cumbres en esa disciplina como es don Enrique Anderson-Imbert (n. 1910), ya nos estamos metiendo en camisas de once varas. ¡Que Dios nos coja confesados!

Nuestro acercamiento hoy a un enfoque de conjunto en la obra crítica de este argentino de talla continental —universal— tiene como

(1) El propio ANDERSON-IMBERT ha señalado que semejante intento es siempre una tarea ingrata. Cf. *Métodos de crítica literaria,* 1969, p. 13.

objetivo revelar la técnica metódica, rigurosamente estructurada, y sin embargo lírica, de sus producciones crítico-investigativas. Esperamos que nuestra admiración y cariño por el maestro y personal amigo que es don Enrique no obnubile una justa y decantada visión de su obra crítica.

2. Conjunto de su obra de creación.

Conocida es la creación narrativa de Anderson-Imbert, la cual se ha producido paralelamente a su tarea crítica. Desde su novela *Vigilia,* de 1934, y desde sus primeros cuentos en *La Nación,* de Buenos Aires, que aparecieron luego en la colección *El mentir de las estrellas* (1940), siguiendo después el libro de relatos *Las pruebas del caos* (1946), la novela corta *Fuga* (1953), y las otras colecciones de cuentos *El grimorio* (1961) y *El gato de Cheshire* (1965), añadiendo *Crónicas fantásticas* (1966, en colaboración con otros autores), hasta *La sandía y otros cuentos* en 1969, el creador y el crítico que armonizan en la psiquis de Anderson-Imbert en perfecta simbiosis, han estado produciendo incansablemente. No vamos en estos breves apuntes a examinar su labor narrativa —de profunda atmósfera onírica y de juego metafísico—, sino exclusivamente su obra crítica (2). No obstante, queremos señalar que sus cuentos y novelas revelan también ese sentido de estructuración metódica que encontramos en sus ensayos y libros de crítica e investigación. No una estructuración seca, fría, calculadora, racional y mecánica, sino de una especie de matemática musical, de diseño melódico, de geometría rítmica y sonora. Nos parece que su novela *Fuga* es como una síntesis de ese método, en el aspecto de su obra de creación. Tuvimos el privilegio de escuchar la explicación que el propio profesor Anderson-Imbert hizo de esa novela durante el banquete final con que cerró sus actividades el Primer Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana (convocado por el Comité dirigido por el profesor Helmy F. Giacomán, de Adelphi University), en Nueva York, durante el verano de 1971. Hemos departido también con don Enrique sobre el mismo tema, en diversas ocasiones y en varias universidades donde nos hemos encontrado, y además hemos estudiado con ahínco esa novela *Fuga,* que merece largos y serios

(2) Además de Alfredo A. Roggiano y otros, el profesor Mario E. Ruiz, de la Universidad de Cincinnati, ha estudiado la narrativa de Anderson-Imbert bastante a fondo. Su último estudio sobre este crítico fue pronunciado como ponencia en el Primer Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana, celebrado en Nueva York en julio de 1971. (Véase la *Memoria* de este Congreso.)

estudios. Estructurada a base del tema rítmico de una *fuga musical* (con su implícito *ritornello*) (3), precede por tres años a la novelita *El acoso* (1956), de Alejo Carpentier, que está diseñada a base del tema melódico de una *sinfonía beethoveniana.*

3. PRODUCCIÓN CRÍTICA.

Pero entremos de lleno ahora al enfoque de la obra crítica de Anderson-Imbert. Nos ceñiremos a sus libros publicados y dejaremos fuera los ensayos, artículos, conferencias, reseñas, prólogos, ediciones críticas y otros trabajos suyos que están dispersos en revistas y periódicos a ambos lados del Atlántico. Sus libros orgánicos de ensayos, crítica, teoría literaria, e investigación son: *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras* (1942), *Ibsen y su tiempo* (1946), *Ensayos* (1946), *El arte de Juan Montalvo* (1948), *Estudios sobre escritores de América* (1954), *Historia de la literartura hispanoamericana* (1954, más tarde en dos volúmenes, y con una magnífica cuarta edición de 1964, y una edición corregida y aumentada del volumen segundo en 1970), *La crítica literaria contemporánea* (1957), *Los grandes libros de Occidente y otros ensayos* (1957), *¿Qué es la prosa?* (1958), *El cuento español* (1959), *Literatura hispanoamericana: Antología e Introducción histórica* (1960, en colaboración con Eugenio Florit, y con una segunda edición aumentada, en dos volúmenes, en 1970), *Crítica interna* (1960), *Los domingos del profesor* (1965, ensayos, con prólogo biocrítico de Alfredo A. Roggiano), *Genio y figura de Sarmiento* (1967), *La originalidad de Rubén Darío* (1967), *Análisis de «Fausto»* (1968), *Análisis de Tabaré* (1968), *Métodos de crítica literaria* (1969). En colaboración con Lawrence B. Kiddle editó una antología titulada *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo XX* (1956).

No podríamos decir que tal o cual libro es su obra maestra en la crítica o en la ensayística. Lo que sí puede haber es preferencias. Aunque Anderson-Imbert es más conocido por su monumental *Historia de la literatura hispanoamericana,* sus libros sobre Darío y Sarmiento nos han arrastrado más personalmente. De sus ensayos, su libro *Los domingos del profesor* es cálidamente delicioso. Y naturalmente, en materia de teoría crítica, su obra *Métodos de crítica literaria* es texto obligado para todo investigador moderno.

---

(3) Cf. LUIS LEAL: *Breve historia de la literatura hispanoamericana*, 1971, página 294.

4. TEMÁTICA DE SU OBRA.

Examinemos primero los intereses temáticos de la crítica de Anderson-Imbert. Desde un punto de vista exclusivamente clasificatorio, encontramos estos focos: *a)* autores hispanoamericanos, *b)* autores españoles, *c)* autores europeos no-hispánico, norteamericanos y clásicos antiguos, *d)* historia literaria, *e)* teoría literaria. Hemos de recalcar que, a pesar de esa clasificación, la meta crítica de Anderson-Imbert es siempre fundamentalmente estilística. De hecho, don Enrique fue uno de los primeros en el mundo hispánico en preparar análisis estilísticos: su libro *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras,* en 1942, es la mejor evidencia de ello. Veamos primero sus preferencias temáticas ya señaladas, pero no necesariamente en el orden que las hemos presentado arriba.

En primer lugar, enfoquemos su interés en la historia literaria. Puesto que se ha especializado en la literatura de Hispanoamérica, es en este campo que ha abierto nuevos derroteros entre los estudiosos de nuestras letras. Habiendo sido catedrático de literatura hispanoamericana por largos años y en tantos centros docentes —Tucumán, Buenos Aires, Smith College, Middlebury College, Princeton, Duke, Columbia, Michigan, Harvard (en esta universidad desde 1965 hasta el presente)—, su labor en el buceo y la investigación de nuestros autores, de nuestros movimientos y tendencias literarias, le han capacitado para producir la más completa y autorizada *Historia de la literatura hispanoamericana* que se conoce. Obra de texto de universidades y colegios de toda América y de Europa —ya circula en traducción también—, con cinco jugosas ediciones, ha sido fuente de estudio de la generación contemporánea, y tentación a imitar por otros historiadores de la literatura. Publicada originalmente en un solo volumen, ha sido luego constantemente revisada y aumentada por su autor, quien ha hecho las sucesivas ediciones en dos volúmenes, en donde el segundo cubre el período de nuestras letras desde el Modernismo hasta el presente.

Como su *Historia de la literatura hispanoamericana* fue intentada como texto universitario, lógico era que pronto se le acompañara de su correspondiente antología. La primera edición de esa *Historia...* es de 1954, y en 1960 Anderson-Imbert, en colaboración con su colega Eugenio Florit, publicó la *Literatura hispanoamericana: Antología e Introducción histórica,* en un grueso volumen, reeditándose luego en dos volúmenes. Las selecciones críticas de esta antología son tomadas, en gran medida, de la *Historia de la literatura hispanoamericana* ya

mencionada arriba. Tanto su *Historia*... como su correspondiente antología son insuperables, de fácil manejo y de gran conjunción temático-cronológica en la estructura general.

Luego está su interés en específicos autores hispanoamericanos. Ha dedicado *seis* libros orgánicos al estudio de Montalvo, Payró, Sarmiento, Estanislao del Campo, Zorrilla de San Martín, Darío. En sus otros libros ensayísticos e investigativos ha dedicado páginas reveladoras, entre otros, a los siguientes: Hostos, Martí, Bello, Isaacs, Echeverría, Galván, Pedro Henríquez Ureña, Pedro de Oña, Palma, Lynch, Güiraldes, Alejandro Korn, Alfonso Reyes, Victoria Ocampo, Borges. Naturalmente, en su *Historia de la literatura hispanoamericana* ha escrito destacadamente sobre éstos y sobre todos los demás.

De España se ha interesado mucho en los narradores, desde Galdós hasta Aldecoa y Goytisolo: Valle-Inclán, Miró, Unamuno, Blasco Ibáñez, Baroja, Azorín, Gómez de la Serna, Francisco Ayala, Zunzunegui, Cela, Laforet, Delibes y otros. Ha escrito trabajos maestros sobre Lorca, Juan Ramón Jiménez y Aleixandre, y a Unamuno lo ha estudiado en casi todos sus aspectos. Tiene ensayos decisivos sobre Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Tirso, *La Celestina,* Las Casas, Bernal Díaz, Ercilla.

Sobre los autores no-hispánicos ha publicado estudios sustanciosos sobre los antiguos clásicos: Sófocles, Aristófanes, Platón; sobre Shakespeare; sobre Víctor Hugo, Saint-Pierre, Poe, Thomas Hardy, Bernard Shaw, Pirandello, Marcel Proust, Kafka, Maxwell Anderson, Tennessee Williams.

Finalmente, registremos su interés en la teoría literaria. Además de una serie de ensayos, estudios, prólogos e introducciones a libros en donde teoriza sobre algún género en particular, exponiendo sus puntos de vista sobre la estructura y otros aspectos estilísticos de ese género —como, por ejemplo, el primer capítulo de su libro *El cuento español,* y el ensayo «Formas en la novela contemporánea» en su libro *Crítica interna*—, tiene libros completos dedicados a teorizar sobre los fundamentos de las esencias literarias: el valor estético de una obra, su unidad, unicidad, su permanencia artística. Estos libros son: *¿Qué es la prosa?, La crítica literaria contemporánea, Métodos de crítica literaria.* Esta última obra, de 1969, es texto único en lengua española sobre la materia que trata, y nos ocuparemos de ella más adelante.

5. El diseño de sus enfoques críticos.

En sus estudios orgánicos sobre autores específicos —y aun en los ensayos menores sobre cualquier autor— Anderson Imbert divide su presentación estructural en tres puntales: *a)* biografía, *b)* análisis de obras, *c)* valoración ideológico-estética final. Naturalmente, los libros mayores dedicados a autores como Sarmiento, Montalvo, Payró, Darío, etcétera, van también enriquecidos con sendas bibliografías, profusión de notas al calce, cronologías, apéndices especiales, fotografías, y otros aditamentos extraliterarios (pero necesarios) para el erudito enfoque de los autores estudiados.

Inspirado siempre en la premisa estilística —derivada de sus bien digeridos estudios de Croce, Amado Alonso, Vossler, Spitzer— de que una obra literaria que vale es «la transmutación de vida en poesía» (4), va en busca de «la engendradora energía de un escritor: qué es lo que hace con todo lo que entra en él» (5). Es decir, que Anderson-Imbert, como todo serio estilólogo —y hoy es él en Hispanoamérica uno de los más distinguidos—, va en persecución de esa síntesis de carga psíquica que el escritor imprime a sus frases dentro del uso personalísimo de la lengua escrita. En sus propias palabras, este crítico, que es a la vez un estilólogo —no nos referimos ahora a *estilista,* sino a *estilólogo,* como hemos señalado en nuestra obra *Manual de crítica estilística*— (6), quiere aprehender el escondido secreto de la obra literaria, que consiste en

> ... la correlación entre la concepción del mundo de un escritor y su estilo, especie de armonía preestablecida entre los elementos y el conjunto, entre el conjunto de la obra y los principios formativos, entre estos principios y una insobornable visión estética (7).

Es por esa visión estilística, de gran enfoque idealista, que el crítico que hay en Anderson-Imbert, a pesar de todo el aparato erudito que necesita presentar en algunas obras, va directamente, en flechazo rectilíneo, al corazón vibrante de permanencia literaria, de las obras estudiadas. Cuando enfila hacia ese centro vital de eternidad, este crítico enlaza la sustancia biográfica con la obra, la obra con la valoración. No las divorcia. El autor está en la obra y la obra está en el autor. «Transmutación de vida en poesía» (8), ha dicho, como ya hemos citado. Esto es, la vida, la posición del escritor ante la realidad,

---

(4) E. Anderson-Imbert: *Métodos de crítica literaria*, 1969, p. 142.
(5) *Loc. cit.*
(6) Editada por Gredos, en Madrid.
(7) E. Anderson-Imbert, *op. cit.*, p. 143.
(8) *Ibid.*, p. 142.

ante su personalísima realidad, ante su mundo interior y exterior, su cosmovisión, transustanciadas en arte, en materia literaria, en esencia poética.

Así están diseñados y enfocados sus libros orgánicos sobre autores particulares y sus ensayos generales o específicos sobre escritores: con una visión de fusión de vida y arte. Vamos leyendo las biografías y las obras van surgiendo como productos de esas vidas, y el estilo y la valoración se van destilando de las obras. Un envase se derrama en otro. Hay una transfiltración de lo biográfico en lo onírico, de lo onírico en lo creado, de lo creado en lo eternizado. Este diseño de transfusión es la técnica que le imparte *unidad* orgánica, vital, dinámica, a los trabajos críticos de Anderson-Imbert. Libro modelo en esta técnica es *La originalidad de Rubén Darío* (1967). ¡Qué diferente a tanto estudio «erudito» que hay por esos mundos de Dios, en donde el hombre, su obra y su valoración están tan aislados, fríamente disecados, que nos parece estar leyendo un texto de anatomía o presenciando un experimento de taxidermia!

6. Perfil estético de su crítica.

Tal vez sea porque Enrique Anderson-Imbert ha sido profesor de literatura por muchas décadas, que sus trabajos de crítica son tan inteligibles, tan fluidos, tan deliciosos al leerse. Nos parece oírle hablar, discurrir, ahondar, valorar. Es como una conversación monologante en donde este humanista, este erudito, este especialista en letras hispanoamericanas, nos conduce por los senderos históricos y por los mundos siderales de sus escritores con tal habilidad, con tal don de lucidez, con tal secreta llave de persuasión, que absorbemos íntimamente las verdaderas metas de sus estudios críticos.

Por otra parte, podríamos aducir que su personalidad de creador, de artista de la palabra, de escritor —novelista, cuentista— también ha influido (¡tal vez más que lo anterior!) (9) en lograr esa magia sutil que sabe imprimirle a su palabra de crítico. Sea una u otra la causa de ese secreto técnico, lo cierto es que la permanencia y valor de crítico que hay en Anderson-Imbert residen en su dominio del arte de revelar el corazón de una obra literaria, de descubrir al autor en la obra y viceversa, de encontrar metódicamente las esencias inmarce-

---

(9) Ha escrito Anderson-Imbert: «Mi vocación de escritor es más poderosa que mi vocación de erudito.» [*Vide:* Robert G. Mead: *Temas hispanoamericanos,* 1959, p. 109; y *Prólogo* de Alfredo A. Roggiano al libro de E. A.-I.: *Los domingos del profesor,* 1965, p. XV.]

sibles de la eterna verdad y la eterna belleza de una obra literaria, y todo ello bajo el hechizo de un personal estilo crítico intimista, sin dejar de ser autorizado, fino y penetrante, a la vez tan poético, elegante y estilizado, como erudito, abarcador y preciso.

Algunos ensayos críticos más subjetivos e intimistas ha escrito, en honda recordación por algún escritor amigo ya fallecido. Ejemplo intachable sería el titulado «Tres notas sobre Pedro Henríquez Ureña» (especialmente la primera parte, o *nota,* titulada «El hombre») en su libro *Estudios sobre escritores de América.* El ensayista va perfilando la personalidad del maestro Ureña con palabras húmedas y tibias, temblorosas, pero profundas y reveladoras:

> Pertenecía a la estirpe americana de patriarcas —Bello, Hostos— que fueron legando a una larga descendencia la tradición civilizadora. Hombre magistral, no podía recordar la deuda de cada discípulo.
>
> ... Luego lo vimos entrar al aula, y por primera vez supimos qué era la poesía y quiénes la hacían.
>
> ... nos enseñó a vivir y a pensar, a oír música y a escribir cuentos, a leer los clásicos e informarnos de las ciencias, a disfrutar de las literaturas modernas en sus lenguas originales, a conversar, a gustar de la pintura, a trabajar y apreciar el paisaje y la bondad. Sobre todo, nos enseñó a ser justos.
>
> ... Convergían en él grandes tradiciones de cultura; y aun racialmente estaba todo concentrado de humanidades. ... Nos prendíamos a su paso como sombras humildes y él nos levantaba, nos ponía frente a frente, y nos hacía personas. Siempre estaba ocupado y sin embargo siempre nos acogía. Renunciaba con tal naturalidad al primer rango que muchas veces rompíamos a hablar, alocados, de igual a igual. Y eso era lo que le gustaba, porque amaba la sinceridad y el ímpetu de los jóvenes. El mismo ¡qué joven, qué joven era!
>
> ... Aun su voz, grave, lenta, señorial, daba a la palabra dignidad de arte. Los temas pasaban ágilmente, en vivos destellos, como si fueran nuevecitos, recién creados por él. No podría ahora evocar a don Pedro: no tengo ganas de hacer literatura (10).

En cambio, cuando su palabra vigorosa y cálida quiere agotar la última sustancia valorativa de un escritor, allí convergen en mágica simbiosis el erudito, el humanista, el psicólogo, el artista. Veamos sus palabras sobre Darío:

> Fue un literato, y nada de lo literario le fue ajeno. Más: se consagró a las letras con tanto amor que todo, aun lo que no era literatura, a la literatura quedó subordinado. No tuvo más remedio que prenderse a la

(10) E. ANDERSON-IMBERT: *Estudios sobre escritores de América,* 1954, páginas 208-209.

sociedad para sobrevivir. Como periodista, como diplomático, como ciudadano de muchas patrias hizo concesiones y se defendió como pudo. ... Eso sí, tenía un código secreto: el que traduce realidades en símbolos, el que lo permuta todo en una furia de creación. Porque este niño grande estaba poseído por el Demonio. No tanto por el Demonio de las Botellas cuanto por el Demonio de las Letras. Su alcoholismo real es menos interesante que el literario: alcoholismo literario fue, por ejemplo, el beber un vaso de buen vino con Berceo, otro de whisky con Poe y otro de ajenjo con Verlaine. ... El «delirium tremens» de las tabernas y el delirio ascético de las iglesias lo apartaban de la lira (delirio viene de 'delirare' y 'delirare' de 'lira'), pero para Darío, siempre, lo importante fue la lira (11).

Esa misma potencia expresiva para captar almas, para develar perfiles, para cincelar con golpes miguelangelianos la vibración del valor de una vida, aparece con maestría clásica en su libro sobre Sarmiento:

A pesar de su fecundidad, Sarmiento no escribió ningún libro orgánico. Ni un cuento, ni una comedia, ni un romance, ni un ensayo puramente literario. Los profesores que clasifican la literatura por géneros no sabrían qué hacer con él. Pero que prueben arrancar a Sarmiento de la historia literaria hispanoamericana; quedará ahí un gigantesco hueco. ... ...sus palabras eran otro modo de obrar. Golpean como olas. Y si parecen retirarse, disminuidas, es la retirada del mar, que vuelve en seguida con más pujanza.

...Sarmiento no trabaja con miniaturas, sino en grandes espacios. Quien toca una de estas masas de expresión toca no sólo un hombre, sino también un país (12).

Toda la obra crítica de Anderson-Imbert está así, repleta de esa pujanza de sabiduría, de conocimiento humano, de latido poético. Aun sus obras más pedagógicas o eruditas, como la *Historia de la literatura hispanoamericana,* o su libro *Métodos de crítica literaria,* no descuidan esa constante artística de su prosa crítica, que se permuta en estas dos obras citadas en una serena elegancia y en una definida conciencia estética.

Citemos, para cerrar este apartado, dos modelos de crítica creacionista, típicos de ese corte recio y fúlgido que, como un golpe de *gong,* ha perfeccionado este crítico-artista que es Anderson-Imbert, quien, sin dejar de ser estilólogo, es también un exquisito estilista de la más moderna crítica literaria. Los ejemplos que damos a continuación están tomados de su *Historia de la literatura hispanoamericana,* y trata el primero de César Vallejo, y el segundo, de Gabriela Mistral:

---

(11) E. Anderson-Imbert: *La originalidad de Rubén Darío,* 1967, pp. 275-276.
(12) E. Anderson-Imbert: *Genio y figura de Sarmiento,* 1967, p. 178.

[Sobre Vallejo:]

...Entre tanto, el próximo libro es de pura rebelión poética: *Trilce* (1922). Fue un estallido. Volaron a pedazos las tradiciones literarias, y el poeta avanzó en busca de su libertad. Versos libres, para comenzar; pero libres no sólo en sus metros y ritmos, sino libertados de la sintaxis y de la lógica, con imágenes en libertad que huyen en todas direcciones casi sin mirarse entre sí, y con tal rapidez, que a veces se pierden en la oscuridad sin que el lector haya podido reconocerlas (13).

[Sobre Gabriela:]

...En realidad, *Desolación* es su gran obra: allí dio lo mejor de sí. Su vigor —vigor de poeta más que de poetisa— no se debe a las cosas que canta. ... El vigor está en que ella levanta la realidad, se la derrama en las entrañas, la convierte en sangre y luego entona su doble y generoso canto de amor (14).

7. Simbiosis de iluminación y método

Ha señalado Alfredo A. Roddiano que en Anderson-Imbert, «detrás del historiador, del erudito y del crítico está siempre el artista», y que esto justifica su particular actitud ante la realidad y la vida (15). No podemos separar en don Enrique al erudito del creador. Es imposible en este escritor. Tal vez se pueda hacer en otros: Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Carlos Bousoño, como ejemplos al azar, en España; Fernando Alegría, Octavio Paz, Arturo Uslar-Pietri, en Hispanoamérica. Pero en Anderson-Imbert hay *en todo momento* una armonía firme, sobria y serena de iluminación crítica (sentido estético, elegancia expresiva, vibración poética) con método estructural erudito (precisión, revelación del dato exacto, erudición que nunca cae en pedanterías, rigor estrictamente necesario). Está más en la corriente estilística del humanismo de Alfonso Reyes.

Uno de los detalles más interesantes de su método histórico de la literatura es que generalmente prefiere seguir un orden cronológico, de tipo generacional, a uno de géneros ilterarios. La periodicidad literaria es su fuerte, lo cual le facilita clasificar mejor a sus autores. Cierto es que en ese método clasificatorio de la historia literaria, y que personalmente no utilizamos mucho, hay que agotar a un autor dentro de su generación, diluyéndose en alguna medida la visión de conjunto de la

(13) E. Anderson-Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana* (ed. en un solo volumen), 1957, pp. 376-377.
(14) *Ibid.*, p. 331.
(15) Alfredo A. Roggiano, *op. cit.*, p. XV.

evolución de un género y hasta de un movimiento. Por otro lado, en el método por géneros (que preferimos personalmente) existe la desventaja de tener que repetir autores que han cultivado más de un género, pero, en cambio, se puede concentrar mejor en la evolución colectiva que en la individual.

Lo importante no es que se utilice un método o el otro al historiar la literatura, sino que el crítico tenga *método* en su método. Y he aquí donde, como hemos ya apuntado, sobresale con maestría Anderson-Imbert, puesto que el diseño estructural de sus ensayos y obras de crítica siguen líneas eslabonadas que se diluyen unas en otras —por virtud precisamente de su iluminación estilística— y se logra así esa unidad ideal de simbiosis crítica que hemos elogiado en su producción crítica.

Si Henríquez Ureña fue el maestro por excelencia de Anderson-Imbert (y podríamos indicar que también lo fueron Amado Alonso y Alejandro Korn), hoy por hoy, el autor de *Métodos de crítica literaria* (Enrique Anderson-Imbert) es el maestro por excelencia de toda la joven generación de críticos hispanoamericanos. Hayamos sido o no discípulos particulares suyos, todos somos sus consecuentes estudiantes, y tenemos una deuda intelectual con él que será muy difícil pagar.

Esa última obra suya que hemos mencionado —*Métodos de crítica literaria*—, que es, en efecto, su última obra erudita publicada (1969) (16), revela en síntesis todo lo que hemos señalado en estos apuntes. No solamente presenta su diseño estructural de riguroso método eslabonado, sino que está escrita iluminadamente, en una prosa sobria y limpia, pero cálidamente fina y elegante.

Después de analizar las disciplinas que estudian la literatura y presentar ciertas generalidades fundamentales, el investigador pasa a presentar los diversos métodos para estudiar la crítica. Lo hace apoyándose en las filosofías que sustentan los diversos criterios de la realidad. Y luego discute el método histórico, el sociológico, el psicológico, el temático, el formalista, el dogmático, el impresionista, el revisionista, el estilístico. Finaliza su obra con un enfoque de la crítica integral (de tipo crítica estilística), ya que trasciende al idealismo crociano, base de la estilística de Vossler, Spitzer, Hatzfeld y Dámaso Alonso.

Nos complace sobremanera que el más renombrado y vigoroso crítico contemporáneo de la literatura hispanoamericana, don Enrique Anderson-Imbert, sea a la vez un paladín defensor, heraldo y promotor de la moderna crítica de proyección estilística, que es, de hecho, la última y más filtrada palabra en asuntos de crítica literaria. Tuvimos

(16) Madrid, Editorial «Revista de Occidente», 1969, 186 p.

el privilegio, que tanto agradecemos, de haber leído las pruebas de imprenta de la obra *Métodos de crítica literaria,* de don Enrique, quien, por un gesto de gran hidalguía hispanoamericana, nos prestó esas pruebas (enviadas por él desde Harvard) poco antes de que la obra fuera publicada por la Revista de Occidente.

Recomendamos ese libro como uno de los textos más completos en lengua española de una historia de conjunto sobre crítica, sobre sus métodos y sobre las posibilidades de justa valoración de las obras literarias. En unión a la demás producción crítica de Anderson-Imbert, forma ese conjunto invaluable de erudición asequible y efectiva, penetrante y dinámica, vigorosa, vital, contagiosamente humana. Simbiosis de iluminación y método; tal es la frase que, a nuestro juicio y con todo respeto y admiración a su genial producción crítica, sintetiza la magia de su estilo de historiador literario, de investigador, de erudito, de crítico.—*JOSE LUIS MARTIN (Illinois State University. Octubre de 1971).*

CLARIN Y EL PRIMER UNAMUNO

Hemos de advertir antes de todo que no es la primera vez que estas relaciones han sido objeto de estudio (1). Los trabajos que han precedido al nuestro parecen coincidir, al menos, en una cuestión fundamental: que la amistad entre *Clarín* y Unamuno, aunque simplemente epistolar y de corta duración, fue profunda y trascendente; considerando también documentada la influencia literaria y espiritual de Alas sobre el joven profesor de Salamanca. Esta documentación tiene sus fuentes en declaraciones que el primer Unamuno hizo al «maestro» Alas en su correspondencia epistolar, por el año 1895 (2), y en algunas citas o pasajes en los que, posteriormente, Unamuno rindió homenaje a la memoria del crítico y creador literario de *Vetusta.*

De la problemática validez de ciertas declaraciones incluidas en las fuentes epistolares tendremos ocasión de hablar en páginas posteriores. En cuanto a la utilización de textos escritos en la madurez

(1) GUILLERMO DE TORRE: *Tríptico del sacrificio,* Buenos Aires, 1948; MANUEL GARCÍA BLANCO: «Clarín y Unamuno», *Archivum,* enero-abril 1952; FRANCO MEREGALLI: *Clarín e Unamuno,* Milano, 1956.

(2) *Epistolario a Clarín,* prólogo y notas de ADOLFO ALAS. Ed. Escorial, Madrid, 1941. En este epistolario sólo se incluyen las cartas de UNAMUNO a CLARÍN, dándose por perdidas las que éste dirigió al profesor de Salamanca.

con el fin de reconstruir relaciones de juventud, no nos cansaremos de advertir los peligros que este sistema de trabajo lleva consigo, sobre todo tratándose de autores cuya madurez ideológica y literaria se nos presenta como precipitado de una honda crisis y transformación en los últimos años de mocedad.

Para abordar el estudio de las relaciones entre *Clarín* y el primer Unamuno poseemos el conocido *Epistolario a Clarín,* publicado en 1941 por Adolfo Alas, y los escasos comentarios críticos en que su padre, Leopoldo, se ocupó de los primeros escritos del joven Unamuno. Esto es, no presentaremos en este pequeño trabajo textos o documentos inéditos, limitándonos a repensar y releer las fuentes de información utilizadas ya en monografías ya en artículos por quienes nos precedieron en el estudio del tema.

El *Epistolario* contiene diez cartas de Unamuno, entre los años 1895 y 1900. La correspondencia fue iniciada por el escritor vasco, a propósito de ciertas aclaraciones filológicas sobre la voz «adolescencia», cuyas raíces etimológicas *Clarín* había aventurado de forma poco precisa en una de sus habituales «revistas literarias» aparecida en *El Imparcial.* Las correcciones propuestas por el joven catedrático son formuladas con el máximo tono de humildad, intentando evitar muy conscientemente cualquier prurito de pedantería que hubiera fácilmente despertado la conocida irritabilidad del «maestro», sobre todo para con la «gente nueva» (3). Lo que estas disquisiciones filológicas tenían de pretexto para entablar relaciones con el pontífice de la crítica nos es revelado por el mismo Unamuno en las líneas finales de su primera carta, del 28 de mayo de 1895. Tres días después, el 31 de mayo (4), Unamuno se dirige a *Clarín* acusando recibo de su contestación (5), aprovechando esta vez para iniciar confidencias de tono más íntimo y personal:

---

(3) Dada la equívoca connotación de la palabra «modernismo» en la España de 1895 a 1890, hemos preferido utilizar en nuestro trabajo el término de «gente nueva», siguiendo la significativa nomenclatura crítica de la época, que *Clarín* empleó con frecuencia al referirse a la literatura joven de los últimos años de siglo. Con este término impreciso, cierto sector de la crítica identificaba a todos aquellos que, guiados por un ansia de renovación y aun, en casos, por una conciencia revolucionaria, intentaban romper con los antiguos cánones literarios o pretendían subvertir el orden social establecido.

(4) Curiosamente no se ha advertido la singularidad de esta rápida comunicación postal. A decir verdad, tenemos que confesar que, después de varias lecturas del *Epistolario* publicado por el señor Adolfo Alas, estamos «acostumbrados» a los mayores misterios bibliográficos, porque si bien es cierto que resulta a todas luces inverosímil la rapidez de comunicación postal entre Salamanca y Oviedo, no menos sorprendente resulta la intercalación de la oratoria fascista de Benito Mussolini en textos de *Clarín* (véase la p. 199).

(5) García Blanco, *art. cit.,* pone en duda si la primera carta de Unamuno obtuvo respuesta, cuando repetidas veces, en la segunda comunicación epistolar (31 de mayo del 95), el escritor vasco alude a la contestación que *Clarín* le envió.

«... Y ahora voy a hablarle de mis cosas con la sencillez que creo debe usarse en casos tales. He puesto en los artículos 'En torno al casticismo' mucha alma y gran suma de trabajo; aunque llevo escribiendo algún tiempo en mi país (Bilbao), en la prensa *nacional* soy enteramente nuevo, tengo deseos de trabajar, de hacer lo que pueda por la cultura de mi país y de crearme una posición en las letras y algo que se añada a mi cátedra. Los principios son duros, y aquí se lee tan poco lo que sale con firma nueva que sin recomendación es muy difícil salir adelante.

... Unas observaciones críticas de usted no pueden por menos que hacer que mis trabajos sean más leídos.»

Al llegar a estas líneas es cuando logramos poner en claro cuáles fueron los verdaderos motivos que impulsaron a Unamuno a intentar entablar relaciones epistolares con *Clarín*, utilizando como excusa las correcciones filológicas de su primera carta. Por lo demás, nada tienen de particular estos primeros párrafos de la carta del 31 (?) de mayo, en donde Unamuno pide simplemente unas líneas de pública confirmación al más influyente de los críticos de la época. Merecen comentario otras partes de este texto en donde Unamuno intenta presentarse lo más afín posible al joven intelectual del gusto de *Clarín* y confiesa ser cuidadoso e interesado lector de los escritos del «maestro»:

«He seguido con interés y cuidado la última dirección de usted, su período místico en cierto modo, y tanto su artículo necrológico del P. Ceferino, como *Chiripa*, como otros trabajos de usted, me han sugerido mil ideas, y es muy fácil que algo vaya comunicándole si, como veo, sirve mi anterior de arranque de otras.

Yo también tengo mis tendencias místicas, pues no en mano he estado oyendo misa al día y comulgado al mes con verdadero fervor y no por fórmula hasta los veintidós años, y de pura religiosidad creo que dejé de hacerlo.»

Como es sabido, este joven catedrático de «tendencias místicas» había colaborado regularmente meses atrás en *La lucha de clases* (6), y, como ya ha hecho notar Blanco Aguinaga (op. cit.), todo parece indicar que Unamuno dejó de asistir a misa entre 1882 y 1884, es decir, entre los dieciocho y veinte años de edad.

La tercera carta que poseemos está fechada el 26 de junio de 1895. Es allí donde Unamuno hace ciertas declaraciones de hiperbólica admiración a los escritos de Alas, afirmando que *Clarín* es «el primero, casi el único escritor español que me hace pensar». Declaraciones pa-

(6) Sobre el socialismo de UNAMUNO consúltese C. Blanco Aguinaga, *Juventud del noventayocho*, México, 1970, y *El primer Unamuno*, de R. PÉREZ DE LA DEHESA, Madrid, 1966.

recidas hizo también Azorín por aquellos años (7), y si las ponemos en relación con las publicaciones de juventud de ambos escritores, comprobaremos lo exagerado de semejantes afirmaciones, máxime en el contexto general de las páginas en donde se encuentran insertas. Más adelante tendremos ocasión de explicar, revisando los ensayos del primer Unamuno, el por qué de nuestra reserva ante la admiración que el profesor vasco confiesa sentir hacia *Clarín* en su correspondencia con él. Por una parte, no sería justo dejar de aludir al gusto común de ambos catedráticos por algunos autores de la «novísima filosofía», como solía Alas denominar al recién importado movimiento espiritualista: Renan, Sabatier, Huysmans, etc., a quienes de cuando en cuando se mencionan en el epistolario, y recordamos también el ensayo sobre la mística en los trabajos *En torno al casticismo* (1895). No obstante, creo que no debe confundirse el entusiasmo clariniano por los «novísimos» en los últimos años de siglo con el interés de Unamuno por ciertos autores de ese movimiento intelectual (8). Formular con cierto rigor la distinción que proponemos y someterla a análisis escapa a las posibilidades de estas breves notas; por lo que se refiere al espiritualismo en la Europa de fines del XIX, bástenos por ahora con recordar que, como el mismo Brunetière apunta (9), no solamente supone una reacción frente al ambiente positivista de décadas anteriores, sino también una contestación al pensamiento socialista. Y no se olvide, al mismo tiempo, que es precisamente en el año 1894 cuando Unamuno se adhiere a la ideología socialista de corte marxiano.

El 2 de octubre del 95 vuelve el «discípulo» a reiterar su admiración y deuda intelectual para con el maestro, afirmando que *Clarín* ha sido el «literato y pensador español a quien debo más ideas, gérmenes de ideas y cabos de hilo», a la vez, claro está, que recuerda al crítico lo decisivo de sus comentarios en la prensa sobre sus trabajos «en la dura lucha por la conquista del público». Importa asimismo destacar en esta carta, las líneas en que anima a *Clarín* para que prosiga en su campaña contra la «gente nueva», campañas que curiosamente había criticado el mismo Unamuno en uno de sus ensayos de *En torno al casticismo,* en junio de ese mismo año. Como veremos, no será la primera vez que incurre Unamuno, por cierto igual que el primer *Azorín,* en este tipo de contradicciones que interesa resaltar

---

(7) *Vide* nuestra tesis doctoral, *Clarín y la Gente Nueva,* University of California at San Diego, 1970.

(8) Creemos significativo a este respecto que *Clarín,* al comentar públicamente los ensayos de *En torno al casticismo,* lo calificase de «trabajo discreto», sin especial entusiasmo (véase la carta de Unamuno del 9 de mayo de 1900). Desgraciadamente no hemos podido localizar el artículo de *Clarín* en la prensa de la época.

(9) *Vide* F. Brunetière: *La Renaissance de l'Idealisme,* París, 1896.

para poner entre interrogantes la sinceridad de algunas de las afirmaciones insertas en el *Epistolario.*

No comentaremos aquí la carta quinta por carecer de contenido que importe a nuestro tema. En la sexta, fechada el 31 de diciembre del 96, anuncia Unamuno el envío de la novela *Paz en la guerra,* libro en el que su autor tenía puestas muchas ilusiones y que *Clarín* ignoró totalmente en sus publicaciones críticas, con el consiguiente disgusto y decepción del debutante novelista vasco. Debido probablemente a esta contrariedad, la comunicación epistolar se interrumpe por espacio de más de tres años para reanudarse el 25 de marzo de 1900, aunque es posible que se haya perdido alguna carta anterior a ésta, pues extraña el modo natural con que la correspondencia se restablece después de un período tan largo, sin mediar ningún género de explicaciones.

En esta primera carta de la «segunda época» anuncia Unamuno la publicación de sus *Tres ensayos,* libro que recibió Alas pocas semanas después y que comentó con detenimiento en los *Lunes del Imparcial* el 7 de mayo de 1900 (10). Siendo la reseña fundamentalmente elogiosa, contiene al mismo tiempo más de una observación crítica que, evidentemente, tenía que escocer y humillar a un temperamento como el de Unamuno. Y, efectivamente, nada más leer la «revista literaria» de *El Imparcial,* el profesor de Salamanca coge la pluma entre indignado y dolido, para ensartar una larga cadena de quejas e increpaciones, dirigiendo a *Clarín* la penúltima carta del *Epistolario,* que tiene un especial interés para nosotros. Advierte Unamuno al comienzo: «Esta carta va a ser una confesión, voy a desnudarme en ella y alguna vez a desnudar el concepto que de usted tengo formado.» Como es este «concepto» el que aquí nos interesa, entresacaremos algunos párrafos significativos con referencia a él:

> «He oído hablar mil veces, y he hablado yo mismo, excediéndome no pocas, de su afán por sostener los seniles productos de los más de los consagrados (no de todos) y la actitud de reserva frente a los jóvenes de empuje. Los que nos hemos deleitado con lo bueno de verdad de Valera lamentamos lo que de *Morsamor* usted decía, y lamentamos por otra parte que tan poca importancia concediera a aquel brioso y originalísimo Ganivet, que dejara pasar en silencio una obra tan robusta, tan noble y tan hermosa como la de Campión y tampoco se detuviera lo debido en *La Barraca,* de Blasco Ibáñez, superior para mi gusto a cualquier novela de Galdós o de Pereda.
>
> ... Y la conclusión solía ser: lástima que hombre de talento, de tan claro juicio, no juzgue con completo desinterés, y no se deje a sí mismo a un lado al juzgar.»

(10) El texto de este artículo fue reproducido por García Blanco en *Archivum,* *art. cit.*

queja que Unamuno volverá a repetir páginas después, para acabar preguntándose: «... Tal vez haya incompatibilidad entre usted, de la generación que salió del 68, y nosotros, los que aún no pasamos de treinta y cinco años, pero los viejos me parecen inferiores a los que hoy salen. ¿A qué vino lo de oponer la gente *novísima* a la *nueva*? Si en sus reparos a la gente nueva le creyesen sincero, la misma gente nueva le querría.»

Nótese la diferencia de estas líneas en que Unamuno «desnuda» la opinión que ha venido formando sobre *Clarín*, y compárese con los elogios de las primeras cartas y con las entusiastas aprobaciones de la campaña de Alas contra los jóvenes escritores. Y a propósito de esta cuestión, no quisiéramos terminar sin mencionar un detalle en el que no ha reparado la crítica. Nos referimos a unas líneas de esta carta (pág. 87 del *Epistolario*) en donde Unamuno, de pasada, afirma haber aludido a *Clarín*, juzgándole severamente, en el último de sus ensayos *En torno al casticismo*.

Una atenta relectura del ensayo *Sobre el marasmo actual de España* nos ha confirmado que, efectivamente, no una, sino repetidas alusiones a *Clarín* se encuentran en este texto, hasta el punto de que varios de sus capítulos no resultan del todo comprensibles sin estar en antecedentes de las polémicas que tuvieron lugar entre Alas y la «gente nueva». Las alusiones a *Clarín* no son nunca directas, pero no es difícil suponer a quién van dirigidos comentarios como éste: «En la vida intelectual, lo mismo que en el toreo, apestado también de formalismo, hay que recibir la alternativa de manos de los viejos espadas; lo demás no se sale de novillero. Junto a este desvío para con la juventud se halla un supersticioso servilismo a los ungidos» (11). O bien:

> «Nuestra sociedad es la vieja y castiza familia patriarcal extendida. Vivimos en plena *presbitocracia*... sufriendo la imposición de viejos incapaces de comprender el espíritu joven y que mornojean: "no empujar, muchachos", cuando no ejercen de manzanillos de los que acogen a su sombra protectora. "Ah, usted es joven todavía, tiene tiempo por delante...", es decir, "no es usted bastante *camello* todavía para poder alternar". El apabullante escalafón cerrado de antigüedad y el tapón en todo.
>
> Los jóvenes mismos envejecen, o más bien se avejentan en seguida, se *formalizan*, se *acamellan*, encasillan y cuadriculan, y volviéndose correctos como un corcho, pueden entrar de peones en nuestro tablero de ajedrez, y si se conducen como buenos chicos, ascender a alfiles» (*Ibid.*, p. 130).

---

(11) MIGUEL DE UNAMUNO: *Ensayos*, Ed. Aguilar, Madrid, 1958, p. 129.

Sirvan, pues, estas rápidas observaciones para llamar la atención de quienes han venido caracterizando de profundas las relaciones *Clarín* y Unamuno. A la vista de los datos de que dispone hoy el crítico de nuestra literatura finesecular, opino que las declaraciones de adhesión y de identificación con el «maestro» por parte de Unamuno han de ser consideradas con toda reserva, toda vez que el cotejo de unas cartas con otras y el del *Epistolario* en general con otros textos del propio don Miguel dan por resultado un buen número de contradicciones que creo no se han sopesado suficientemente. Después de las citas y consideraciones aducidas, no creemos arriesgado concluir que en el caso *Clarín*-Unamuno asistimos nuevamente —si bien con peculiares características y diferencias de nivel— a las polémicas e incompatibilidades que tuvieron lugar entre *Clarín* y otros miembros de la llamada «gente nueva» (12).—*ANTONIO RAMOS-GASCON (The Pennsylvania State Unive. Dept. of Spanish University Park, Pa. 16802).*

---

(12) Para las relaciones *Clarín*-MARTÍNEZ RUIZ, véase nuestro artículo «Relaciones *Clarín*-Martínez Ruiz, 1897-1901», que aparecerá en la *Hispanic Review.*

LA POESIA DE JOSE HIERRO

Los ocho libros que hasta ahora forman la producción total de José Hierro están orgánicamente entrelazados respirando una misma preocupación, que evoluciona con el tiempo, pero que en esencia no cambia. La angustia existencial que vemos en el primer libro del poeta *(Tierra sin nosotros)* se repetirá en los restantes libros, porque a José Hierro le preocupa la vida humana, siempre tan sujeta al esclavizador poder del tiempo.

En *Tierra sin nosotros* vemos el primer intento por conseguir la actualización de un pasado mejor que se ha borrado. Tierra que se ha quedado sin nosotros —como indica el título—, porque todo y todos estamos sujetos a cambio. La mayor parte del libro es un esfuerzo del joven poeta por refugiarse en unos recuerdos, en un mundo, en que había sido feliz. Pero ese mundo no duró ni llegó a completarse como el poeta hubiese querido:

Yo no me acuerdo de aquello
un día tuvo que perderte.
Cuando se hallaba el mundo a punto
de que el prodigio sucediese.

Cuando tenía cada instante
su ritmo nuevo y diferente,
cada estación sus ubres llenas,
rebosantes de blanca leche... (1).

El prodigio que esperaba el poeta no se llevó a cabo, pero, no obstante, él se yergue tratando de encontrar nuevas fuerzas: «El dolor nos hace hombres / y ya ninguno estamos solos» (2). Es por medio del dolor que el hombre conquista su mendrugo de alegría, sugiere el poeta. De este dolor y fuerte melancolía que rezuma este primer libro de poemas se alejará el poeta, o por lo menos tratará de alejarse, haciendo un esfuerzo supremo por conseguir llegar hasta la felicidad; así el título de su próximo libro será *Alegría*.

La conquista del dolor por medio de la alegría es el tema central del segundo libro de Hierro. Conquistar la fe en el vivir es lo que se propone conseguir el poeta en *Alegría*. El pasado, que se había cernido como una sombra ineludible sobre el mundo poético de *Tierra sin nosotros*, se ve ahora, en este segundo libro, postergado por deseo del poeta, que querrá a toda costa encontrar y gozar de la alegría del presente. Este es quizá el libro más vital de Hierro, vital en el sentido de inmersión total en el presente, en el instante que se vive. Es, por tanto, un libro de esfuerzo consciente por borrar la huella del pasado. Y de este esfuerzo brotan un puñado de poemas en los que la Naturaleza está pintada con vitalidad, con frescura, con entusiasmo juvenil. El poeta ha comprendido la necesidad de vivir en el presente, de comprometerse consigo mismo:

Aquel que ha sentido una vez en sus manos temblar la alegría no
podrá morir nunca.
Yo lo veo muy claro en mi noche completa.
Me costó muchos siglos de muerte poder comprenderlo,
muchos siglos de olvido y de sombra constante,
muchos siglos de darle mi cuerpo extinguido
a la yerba que encima de mí balancea su fresca verdura (3).

Pero este presente al que el poeta se afianza con tanto empeño es sólo un punto en la interminable línea de pasado y futuro; es un instante fugaz que siempre se transforma en pasado. Y el pasado es siempre irrecreable, pese a los repetidos esfuerzos del ser humano por actualizarlo. El poeta evoca el pasado o se lo imagina, pero como cubierto por un indeleble velo de niebla o como a través de un cristal de aguas

(1) José Hierro: *Poesías completas*. Madrid, 1962, p. 18.
(2) *Ibíd.*, p. 43.
(3) Hierro, p. 117.

turbias —la memoria—, que permite ver solamente el bulto del pasado. pero no los perfiles y detalles:

Pero estoy mirando en las aguas
el cielo, ya roto, mi imagen, ya rota,
y temo que tú, así, comprendas
que es rotos como hay que mirarnos, huyendo en el tiempo,
cayendo a otras manos que no son las nuestras,
para ver la alegría madura y saber que el destino se cumple (4).

Roto es como hay que verse a sí mismo, porque todo está sujeto al paso del tiempo. El vivir conlleva la inmersión en la continua corriente de lo temporal.

De la alegría un poco forzada del segundo libro pasa Hierro a la resignada meditación de *Con las piedras, con el viento*. Este es un libro más maduro y más grave. Obra, además, en la que se consigue una especie de término medio entre el sentimiento de pasado *(Tierra sin nosotros)* y de presente *(Alegría)*. Pasado, presente y futuro aparecen en este tercer libro del poeta, pero con más gravedad. El tiempo en su constante fluir ha trocado el sentir del autor. Ahora no es el tiempo lo que se concibe como un pasado inescapable y a la par irrecreable, que ronda como una pesadilla el mundo poético del autor. Tampoco es un futuro idealista ni tan siquiera un presente vital. El tiempo no es ya una línea, sino un círculo que sigue el ciclo de todas las cosas: nacimiento, vida, muerte, pasado, presente, futuro:

Dicen que todo torna, y en mí ¿nada
torna? La primavera deshojada
¿de nuevo cobrará su lozanía,

y yo he de andar con sombras en la frente,
morir, pasar irremisiblemente
sin la resurrección al tercer día? (5).

La perentoria pregunta de estos versos se verá contestada en otro poema, en el cual Hierro parece reconocer y aceptar la fugacidad del presente y la imposibilidad de revivir el pasado:

Voy pasando entre los árboles
amarillos que se desnudan.
Juegan al corro niños. Hombres
van y vienen. De la hermosura
del cielo, bajan chorros cálidos
que anidan en las hojas últimas.

(4) Hierro, p. 129.
(5) Hierro, p. 281.

Yo me siento feliz. Al fin
he desterrado la amargura.
Puedo mirar, sin pena, cómo
se desvanece mi aventura.
Cada retazo de paisaje
limpio yo veo. Ni la duda
ni el recuerdo, ni la nostalgia
empaña su evidencia muda (6).

En *Quinta del 42* se nota que el poeta ansía evadirse del concepto tiempo que él siente gravitar sobre sí. Este deseo imperioso le hace exclamar:

Ya libre y feliz, como viento que no halla ni rosa, ni mar, ni molino.
Sin memoria, ni historia, ni edad, ni recuerdos, ni pena (7).

Pero, claro, esto es una ilusión más que una realidad patente. No obstante, el poeta sigue exclamando:

Se ha roto el tiempo y la tristeza. Reina
la eternidad viva.
....
Oh, tiempo (yo, sin tiempo) (8).

Y más adelante continúa:

Sin tiempo. Sin caminos.
Como un árbol sin hoja.
Como una primavera
muda, y errante y rota... (9).

El tiempo, por tanto, es convertido en un presente eterno o, lo que es lo mismo, deja de existir. Eternizarse es hacerse presente permanente e inmovible. Y este deseo de eternidad se manifiesta en un esfuerzo por deshacerse del pasado y del futuro y por la rebeldía de estar inexorablemente atado al tiempo. Eternizarse equivale a libertarse de la rueda del tiempo.

Estatuas yacentes, cuarto libro del poeta, gira alrededor de un motivo narrativo. Se trata de un largo poema inspirado por dos estatuas de la catedral románica de Salamanca. Vida, muerte y eternidad se aúnan en el soliloquio del poeta ante las tumbas de los esposos yacentes que fascinan a José Hierro, porque en su pétrea inmovilidad están a salvo del devenir del tiempo:

---

(6) Hierro, p. 282.
(7) *Ibíd.*, p. 328.
(8) *Ibíd.*, pp. 340-341.
(9) *Ibíd.*, p. 424.

No vivió nunca en el pasado
ni soñó jamás el presente.
Se movía por el futuro,
acaso por la eternidad (10).

En *Cuanto sé de mí* están las ansias, las desilusiones, los sueños del poeta (y del hombre quizá), expresados con sencillez, con ternura:

Nos va enseñando tanto
la vida... Nos enseña
por qué un hombre ve rota
su voluntad, y sueña,
y vive solitario;
por qué va a la deriva
en el témpano errante
arrancado a la costa,
y se deja morir
mientras mira impasible
cómo se hunden los suyos,
la carne de su carne,
su hermoso mundo... (11).

El factor tiempo es tema central en este libro, como lo es también en el resto de la obra poética de José Hierro.

En el *Libro de las alucinaciones* (1964), las tres facetas del tiempo —pasado, presente, futuro— tienden a confluir en lo atemporal. No existe el concepto *real* de tiempo y el poeta vaga escapándose, desvaneciéndose, sin certeza de momento presente, pasado o futuro. El momento se desmorona diluyéndose en la poesía, y es solamente por ella y en ella que el poeta pueda dar constancia de esa evanescencia:

Imaginar y recordar...
Hay un momento que no es mío,
no sé si en el pasado, en el futuro,
si en lo imposible... Y lo acaricio, lo hago
presente, ardiente, con la poesía (12).

La corriente subterránea del tiempo, cuyo *río* visible es el presente, pierde ahora ese río, ese presente y se torna toda interior, confusa, alucinada. Su reflejo es el poema de tipo febril e intensidad de torbellino interior, de conflicto íntimo. Lo que el hombre puede hacer es preguntarse, arañar al silencio con su palabra y, al mismo tiempo, aceptar las cosas como son:

(10) HIERRO, p. 424.
(11) *Ibid.*, p. 463.
(12) JOSÉ HIERRO: *Libro de las alucinaciones*. Madrid, 1964, p. 5.

Pero se me ha borrado
la historia (la nostalgia)
y no tengo proyectos
para mañana, ni siquiera creo
que exista ese mañana (la esperanza).
Ando por el presente
y no vivo el presente
(la plenitud en el dolor y la alegría).
Parezco un desterrado
que ha olvidado hasta el nombre de su patria,
su situación precisa, los caminos
que conducen a ella (13).

El *Libro de las alucinaciones* se plantea el problema del significado del hombre aislado de su propia historia personal, de su pasado, y sin esperanzas en el futuro, sin sueños. Tal hombre viviría como un barco en alta mar y a la deriva. Para vivir y tener conciencia de que se está viviendo es menester anclarse en el tiempo presente, aceptar el dolor y la alegría, que es, al fin de cuentas, la esencia de la vida. Pero, además, es preciso que el hombre sueñe y evoque, aun a sabiendas de que el futuro último no será una sorpresa. José Hierro es un poeta existencial en su tratamiento del tiempo:

Cualquier punto del orbe (perdonad
la generalización pedantesca)
es un lugar para soñar, para vivir,
para estar solo y continuar la espera
sin demasidda avidez,
sin emoción y sin sorpresa.

La fugacidad del presente, la imposibilidad de recrear el pasado y la desesperanza en un futuro que reserva al hombre la muerte son los tres aspectos de la poesía existencial de José Hierro. En su obra se hermanan optimismo y desaliento, pero no en una unión apacible y tranquila, sino en una constante lucha. Ante el problema del fluir del tiempo, que lo va enterrando todo, el poeta tiene que erguirse, conquistando al dolor con la alegría. Es precisamente este esfuerzo constante lo que le da a la poesía de José Hierro uno de sus mayores atractivos.—*ANA MARIA FAGUNDO (Department of Spanish University of California. RIVERSIDE, California 92502. USA).*

(13) HIERRO: *Libro de las alucinaciones*, p. 94.

EL NARRADOR Y LA NARRACION EN «LOS PASOS PERDIDOS»

La novela es un género literario que se hace y se rehace constantemente, y la conciencia de la indefinición del género es quizá lo que más distingue al novelista contemporáneo de sus predecesores. Los escritores de nuestro tiempo han arreglado la casa de la ficción —que ha sufrido infinidad de mudanzas— de muy diferentes maneras; estos cambios son debidos a la diversidad de concepciones que hay acerca de ella. Alejo Carpentier, novelista clásico entre los modernos, ha expuesto en *Tientos y diferencias* (1) sus ideas sobre la novela; una de ellas es que el novelista «debe llegar más allá de la narración, del relato» y abarcar los «contextos», en el sentido sartriano. Cervantes le parece uno de los ejemplos de esa superación, porque supo escribir una novela, *El Quijote,* «donde llega a hablarse de la misma novela como si los personajes de *El rojo y el negro* hablasen de *El rojo y el negro*», «donde se encajonan novelas dentro de la novela principal» y «donde el autor no vacila en endilgarnos, a la manera del Settembrini de Thomas Mann, disquisiciones ajenas a la acción». En efecto, la conjunción en una obra de elementos de muy diversos órdenes: lingüísticos, técnicos, ideológicos, etc., es lo que convirtió el narrar en un arte de narrar que cuajó en la llamada novela moderna; con ella surgió el deseo de trascender los límites de la narrativa anterior (novela bizantina, pastoril, etc.), y ese afán trascendente está en la primera novela en lengua castellana, merecedora de ese nombre, *El Lazarillo de Tormes,* donde la combinación es un elemento primario (2). Lo que en los albores del género era simple fusión, hoy, en nuestro siglo, el de Joyce y Faulkner, ha llegado a ser una combinación muy compleja, y testimonio de tal complejidad es *Los pasos perdidos,* de Alejo Carpentier, objeto de nuestro estudio.

Si tuviésemos que describir en pocas palabras cómo es *Los pasos,* diríamos que es la narración en primera persona de una fábula preñada de temporalidad. Señalaríamos de esta manera los dos elementos que contribuyen en mayor medida a caracterizar el diseño de esta novela: el 'yo' narrador y el tiempo que está entretejido con la trama y es, a la vez, motivo, si no tema, de la obra (3). Esto, que en una

(1) ALEJO CARPENTIER: *Tientos y diferencias,* Problemática de la actual novela latinoamericana. 2.ª edición, Editorial Arca (Montevideo, 1970), pp. 9-41.

(2) Véase FERNANDO LÁZARO CARRETER: «Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*», en *Abaco* (núm. 1, 1969), p. 109.

(3) En el *Homenaje a Alejo Carpentier,* editado por Helmy F. Giacoman, la entrevista de César Leante con el autor, «Confesiones sencillas de un escritor barroco» (aparecido anteriormente en la revista *Cuba,* abril 1964), Las Americas

primera lectura puede ser una mera impresión, se ve confirmado cuando analizamos detenidamente los elementos indicados, fijándonos sobre todo en su composición y su función.

Desdoblamiento del narrador

Decir que la persona que narra la obra habla en primera persona es casi lo mismo que no decir nada (4), pero si recordamos que al hacerlo así el narrador consigue reducir la distancia que le separa del lector, esto ya significa algo. Cualquier novelista, nada más empezar a escribir, tiene que solucionar, entre otros problemas, el de la distancia a la que se va a situar al lector de lo contado. ¿Va a ser una confidencia? ¿Una narración objetiva? En la novela de Carpentier se sitúa lo narrado a una distancia del lector que llega a ser mínima, y es consecuencia no sólo de la narración en primera persona (explicación que descartamos después de una atenta lectura), sino de un procedimiento técnico más complejo, que intentaremos observar en su funcionamiento.

Al leer *Los pasos* el lector se siente rápidamente en una atmósfera de intimidad; se identifica con el narrador y se engancha a su destino; experimenta la monotonía de la rutina que vive el personaje y el peso del basalto de Sísifo que carga sobre sus hombros. Esto ocurre porque al ser, como hemos dicho, muy pequeña la distancia entre el que narra y el que lee, van asistiendo juntos a la creación de la obra, al nacimiento de las palabras en su contexto. Ven la ficción desde el mismo ángulo.

Para conseguir esta disminución de distancia en una novela con narrador único, éste no ha de ser un simple reflector de la acción, indiferente a ella por tanto; se requiere un personaje compuesto, un 'yo' capaz de desdoblarse y mostrar sus más ocultos recovecos. En la obra que estudiamos, esa complejidad es un hecho, y casi sin darnos cuenta nos encontramos metidos entre los dobleces de un ser que muestra claramente dos de sus componentes: un 'yo' actuante y un 'otro' vigilante. Este desdoblamiento facilita una comprensión más

---

Publishing Co. (New York, 1970), p. 27, dice Carpentier: «Remontar el Orinoco es como remontar el tiempo. Mi personaje de *Los pasos perdidos* viajó por él hasta las raíces de la vida.

América es el único continente donde las distintas edades coexisten, donde un hombre del siglo xx puede darse la mano con otro del anterior.»

(4) Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press (Chicago & London, 1961), p. 150. «To say that a story is told in the first of the third person will tell us nothing of importance unless we become more precise and describe how the particular qualities of the narrators relate to specific effects.»

cabal de la obra, pues la dualidad del personaje permite al lector verlo como más cercano a sus propias contradicciones, e identificarse con él. Gracias a esta identificación no se pierde entre el barroco lenguaje de Carpentier, pues va asistiendo, comprometido, a la creación de un ser que va formándose en la lucha entre el yo y el otro, a través de su propio lenguaje.

Esta dualidad de la persona narrativa se hace patente nada más comenzar la obra: «Mi alma diurna estaba vendida al Contable —pensaba en burla de mí mismo—; pero el Contable ignoraba que, de noche yo emprendía raros viajes por los meandros de una ciudad invisible para él...» (5). Ya en esta primera digresión del narrador sobre sí mismo, se alude metafóricamente a la dualidad, aunque todavía no se establezcan las diferencias entre el ser que vive con el Contable y el que de noche vive «otra» vida.

Poco más adelante se irá descubriendo cómo es el segundo 'yo' del protagonista: «A tal punto me hunden mis palabras, como dichas por otro, por un juez que yo llevara dentro sin saberlo y se valiera de mis propios medios físicos para expresarse... Parecía que yo estuviera callado y el juez siguiera hablando por mi boca. En un solo cuerpo convivíamos él y yo sostenidos por una arquitectura oculta...» Ya no queda duda respecto a la dualidad de la persona narrativa: las palabras son «como dichas por otro», que además posee la facultad de apropiarse de los «medios físicos para expresarse»; el 'otro', el juez, puede convertirse en narrador, y utilizar al primero como portavoz.

La persona narrativa en esta novela cobra su verdadera entidad de ser compuesto en la pugna entre las dos voces que alternan en la novela: «Hay dentro de mí mismo como un agitarse de otro que también soy yo, y no acaba de ajustarse a su propia estampa; él y yo nos superponemos incómodamente...» (6). La narración fluye, sin acomodarse exclusivamente a ninguna de las dos voces que hablan, sino que éstas se superponen y alternan dependiendo de la situación.

Ambas voces pueden ser identificadas y localizadas en la otra. La del 'uno' corresponde a Sísifo, el hombre que vive sofocado por la rutina de su existencia, mientras la del 'otro' corresponde al «juez», al «aguafiestas» (a la conciencia). «Y cuando sonara un timbre sería el despertarse sin objeto y el miedo de encontrarme con un personaje sacado de mí mismo, que solía esperarme cada año en el umbral de

---

(5) Alejo Carpentier: *Los pasos perdidos*. Segunda edición, Compañía General de Ediciones, S. A. (México, 1966), p. 15.

(6) *Ibidem*, p. 241.

mis vacaciones. El personaje lleno de reproches y de razones amargas. Donde arrojaba mi piedra de Sísifo se me montaba el otro en el hombro todavía desollado, y no sabría decir si, a veces, no llegaba a preferir el peso del basalto al peso del juez» (7). El narrador comienza sus vacaciones, y se quita la carga del esfuerzo rutinario que le abrumaba, pero en el acto se da cuenta que en lugar de ella tiene ahora que soportar la presencia del «juez».

El narrador vive en la novela gracias a las palabras, a que tiene voz y con ella crea y se crea; esa voz será usurpada y utilizada por su complementario (como diría Machado). En la última página de la novela el novelista destapa el bote de las esencias y dice sin rodeos lo que nosotros ya veníamos intuyendo: que el habitante de las profundidades había usurpado su voz al comenzar las vacaciones de Sísifo. El 'yo' visible es quien rememora y pone en perspectiva lo contado por el primero. Por eso, al final de la novela la voz reflexiva se pregunta: «Falta saber ahora si no seré ensordecido y *privado de voz* por los martillazos del Cómitre que en algún lugar me aguarda. Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo» (8).

El personaje rutinario puede acallar la voz del juez, y convertirse a su vez en usurpador del 'otro' que a fuerza de hablar había adquirido el *status* del 'yo' desplazado. En la voz narrativa de *Los pasos perdidos* se deja oír un contrapunto: la segunda voz que habla en diferente diapasón se superpone a la primera y juntas constituyen el complejo ser del narrador.

El resultado final de la técnica empleada por Alejo Carpentier es que el foco narrativo se ensancha y abarca no sólo hoy, sino también un pasado que comprende lo histórico propiamente dicho y lo intrahistórico del personaje. Así, acerca al lector a lo narrado por hacerle confidente del ser que está narrando.

Antes de pasar a un nuevo apartado conviene puntualizar lo que a estas alturas el lector ya habrá adivinado: la identidad de ese 'otro', manifiesto en un tipo de duplicación nada infrecuente. Quien está en nosotros, nos acompaña, nos vigila, nos censura, y con frecuencia nos dice lo que no querríamos escuchar, es la conciencia, habitante en la sombra a quien no podemos acallar por mucho que quisiéramos hacerlo. Lo distintivo del personaje de Carpentier es su afán de conocer a fondo ese 'otro' para armonizarle con su 'yo'. Síntoma de esa necesidad de armonía es su interés en la música y su deseo de

---

(7) *Ibidem*, p. 37.

(8) *Ibidem*, p. 286. Sísifo, el personaje mítico, que es utilizado en la novela como símbolo, corresponde a lo que nosotros llamamos el 'yo' actuante.

oír nuevas estructuras musicales. Se recordará que la decisión de emprender el viaje —de huir del 'yo'— la toma el personaje durante un concierto.

Hemos aludido ya al carácter intrahistórico de la voz del 'otro', y es natural deducir ahora las consecuencias de la determinación recién establecida. Una parte del personaje, la que vemos, la que podríamos llamar superficial, se mueve en la historia, pero la otra está anclada en el fondo del ser, en una dimensión donde la historia no llega, porque no llegan los accidentes del tiempo y del espacio.

El tiempo, que ahora pasamos a estudiar, nos dará otra clave que necesitamos para percibir la complejidad de Carpentier.

Tiempo: sincrónico y diacrónico

El novelista contemporáneo vive una época posfreudiana, consciente de un orden de valores desconocido para los escritores de siglos anteriores; para aprehender y presentar esos valores necesita también técnicas nuevas. El lector, a su vez, ha sido la víctima y el beneficiario de la gimnasia técnica que caracteriza la novelística contemporánea. Los críticos, igualmente, han tenido que abrir otras vías de penetración en la obra literaria, y concretamente, refiriéndonos a lo que en este trabajo nos interesa, se han visto obligados a crear una terminología precisa para poder estudiar las nuevas formas del fenómeno literario.

La narración y el tiempo, en mi opinión, son los elementos cuyo tratamiento en las novelas contemporáneas se diferencia más de lo que pudiéramos llamar el modo tradicional. La terminología crítica para describir los problemas de la narración está en lengua española hecha hasta cierto punto, al menos hay términos «empleables». Pero para el estudio del tiempo esa terminología está por hacer. Hay una conformidad general en usar la terminología que proviene de la trasposición del nombre que se da al tiempo verbal en que ocurre la acción, o secuencia, a la que se refiere. Si un autor utiliza el pretérito, por ejemplo, diremos que la acción sucede en pasado; si utiliza el presente, diremos que la ocurrencia corresponde al momento actual. Y yo me pregunto: ¿será suficiente el simple trasplante de categorías gramaticales para expresar la complejidad de la temporalidad en la novela moderna? No (9), pues estas categorías son significativas en

(9) Ya Ferdinand de Saussure señaló que «todas las ciencias [y naturalmente, a la cabeza de todas, la literaria] debieran interesarse por señalar más escrupulosamente los ejes sobre que están situadas las cosas de que se ocupan, habría que

cuanto al tiempo que marca la naturaleza, pero no aplicadas al contexto de los temas que se reflejan en la obra literaria (10).

El escritor necesita utilizar un tiempo verbal, es una fatalidad inherente al hecho de escribir. El crítico está obligado, por supuesto, a partir del nivel en que se crea la obra literaria, la lengua, pero no para llegar a describir lo gramatical, que, según Saussure, sólo se refiere a lo sincrónico. La tarea del crítico es exponer y valorar todas las implicaciones que el texto presenta al lector. Quizá con un ejemplo quede aclarada la inutilidad de la trasposición de categorías gramaticales para describir el tiempo novelesco. Carpentier comienza *Los pasos:* «*Hacía* cuatro años y siete meses que no *había vuelto a ver* la casa de columnas blancas, con su frontón de ceñudas molduras que le *daban* una severidad de palacio de justicia, y *ahora,* ante muebles y trastos colocados en un lugar invariable, *tenía* la casi penosa sensación de que el tiempo se *hubiera revertido*» [los subrayados son míos].

Todos esos verbos, a nivel gramatical, están en alguna forma indicando una acción pasada, pero un simple adverbio, *ahora,* lo transforma todo, y la acción ya no sucede en presente ni en pasado. Se ha creado una nueva categoría del tiempo, que no tiene nada que ver con el imperfecto o el pluscuamperfecto. El hablante está situado en una temporalidad «intemporal», en un ahora que sirve funciones espaciales tanto como temporales.

Intentar filtrar por las categorías gramaticales de Nebrija al elemento tiempo, que desde Joyce ha recibido un «maltrato» sin igual a lo largo de la literatura por parte de los novelistas que lo usan con absoluta impunidad, es un empeño baldío.

El protagonista de *Los pasos* viaja a Latinoamérica, y ese viaje, por el atraso técnico de esa parte del mundo, supone un retroceso al ayer. A la vez, el personaje viaja incesantemente en su consciencia, donde se mezclan y valoran los hechos que están ocurriendo y los recordados. Ahora me pregunto, ¿se puede reducir la temporalidad que vive y en que vive esa persona a una simple tensión presente-

---

distinguir en todas [...] 1.º eje de simultaneidades (AB), que concierne a las relaciones entre cosas coexistentes, y 2.º eje de sucesiones (CD), en el cual nunca se puede considerar más que una cosa cada vez, pero donde están situadas todas las cosas del primer eje con sus cambios respectivos». *Curso de Lingüística General,* Editorial Losada, S. A. (Buenos Aires, 1967), p. 147.

(10) La peculiaridad esencial del tiempo en la literatura ha sido magníficamente estudiada por Hans Meyerhoff en su libro *Time and Literature,* University of California Press (Berkeley & Los Angeles, 1955). En la página 85 nos dice: «It has been our thesis throughout that these themes have been common to literature because they are attempts to deal with qualities of time which are significant within the context of the experience and lives of human beings, though they are not meaningful within a framework of time as an objective property of nature.»

pasado? No. Y puesto que la terminología gramatical no nos sirve, la ciencia literaria debe buscar la categoría lingüística apropiada para describir el fenómeno con el mayor rigor posible. Debemos buscar una terminología de otro tipo que se ajuste mejor a las características de la temporalidad en *Los pasos perdidos.*

Propongo la utilización de dos términos lingüísticos (11) sobradamente conocidos, lo sincrónico y lo diacrónico (12). El primero lo aplicaríamos estrictamente a la acción, al desarrollo de la fábula, al momento que el personaje está viviendo. Diacrónico llamaríamos, por el contrario, no sólo al viaje a Latinoamérica, presentado como regresión hacia épocas históricas pasadas (13), sino también a la facilidad con que el narrador puede recorrer el tiempo hacia adelante y hacia atrás (recuerdos de infancia, etc.). «Porque mi viaje ha barajado para mí las nociones de pretérito, presente, futuro» (14). La cita dice claramente que la división habitual del tiempo no rige para quien está viviendo el ayer en el hoy. Si utilizamos el término diacrónico, nos acercaremos a una descripción más exacta de lo que es el tiempo novelesco en *Los pasos.* A la capacidad de desplazarse libremente en el tiempo, hacia arriba y hacia abajo, alude el narrador cuando, hablando de otro personaje, dice: «A todo esto [a historias de santos y milagrerías] se refiere como si hubiese sucedido ayer; como si tuviera el poder de andarse por el tiempo al derecho y al revés» (15).

La dualidad del sér que estudiamos anteriormente, cuando, referida al tiempo, explica cómo uno de los 'yoes' que integran al narrador se dirige directamente al pasado, mientras el segundo ve toda la acción en perspectiva. Es éste quien revivirá en la memoria a su padre, su

---

(11) Utilización exigible hoy en los estudios literarios. Véase FERNANDO LÁZARO CARRETER: «La lingüística norteamericana y los estudios literarios en la última década», en *Revista de Occidente* núm. 81 (diciembre 1969). «Las palabras finales de Jakobson, en Bloomington, fueron éstas: «Tanto un lingüista sordo a la función poética como un 'scholar' literario indiferente a los problemas lingüísticos y desconocedor de los métodos lingüísticos, son hoy flagrantes anacronismos.» Es una antigua verdad, conocida y vivida por distintos núcleos europeos de investigación. Lo importante es que también, durante los últimos años, se ha descubierto la necesidad de esa doble destreza exigible a quienes se ocupan de problemas literarios, y que el descubrimiento ha impuesto la condición de un mayor rigor en el manejo de los instrumentos teóricos.

Véase también en la revista «Word», vol. 15 (1959), *Criteria for Style Analysis,* de MICHAEL RIFFATERRE. «Because of the kinship between language and style, there is hope that linguistic methods can be used for the objective and exact description of the literary use of language.»

(12) Exponer las características y métodos de operar de estas dos formas lingüísticas en unas líneas sería muy arriesgado por el peligro de caer en la simpleza. Por esto, para el lector que no esté familiarizado con la terminología remitimos a Ferdinand de Saussure, *op. cit.,* pp. 147 y ss.

(13) AREL DORFMAN: *Imaginación y violencia en América,* Editorial Universitaria, S. A. (Santiago de Chile, 1970), p. 98.

(14) ALEJO CARPENTIER: *Los pasos perdidos*, p. 264.

(15) *Ibídem,* p. 175.

juventud, su primera novia, el que compara lo que está viviendo en cada momento con lo que ha visto en otro tiempo, lo que experimenta con lo experimentado. La palabra «pasado» debe ser sustituida por otra que incluya la historia, la vida vivida por el personaje y por otras gentes, recuerdos, etc. Al calificar de diacrónico al tiempo novelesco, creemos aportar al análisis un concepto nuevo y más amplio que no sólo incluye lo que normalmente llamaríamos «el pasado» (el contenido de la memoria), sino la conciencia que el personaje tiene de ese ayer, que gravita vigorosamente sobre el presente e influye en los acontecimientos que lo constituyen. La diacronía a la vez permite el libre movimiento del yo que habita en las profundidades y que, moviéndose en ellas sin trabas, puede salir a flote en cualquier momento.

Carlos Santander ha dicho que Carpentier ha empleado en esta obra un artificio lingüístico: el uso del imperfecto, en vez del constante uso del presente, habitual en las narraciones en primera persona, para «ampliar bastante los límites de [la] experiencia del narrador» (16). Efectivamente, el imperfecto es una forma verbal que concibe el pasado en diacronía, o sea en trance de ocurrencia actual, no como definitivamente muerto y archivado, sino operante de algún modo en el hoy del personaje.

Tiempo y narrador

Habiendo visto cómo funcionan estos elementos, tiempo y narrador, veamos ahora de qué modo se relacionan entre sí para intentar ver su contribución al diseño de la novela.

El narrador tiene la posibilidad de expresarse con la voz del 'yo' o con la del 'otro', y lo puede hacer desde diferentes planos temporales. Se adapta fácilmente a la movilidad temporal porque la complejidad narrativa parece exigir un tiempo flexible y con vitalidad propia. El personaje no podría descubrir a su 'otro' yo si no tuviese tanto afán de escaparse del tiempo mecanizado-sincrónico en que vive. O, dicho de otra manera, si el personaje no sintiese el agobio del ser oscuro que se le presenta de cuando en cuando, no querría abandonar su vida regida por el reloj. ¿Cuál de los dos impulsos viene primero? ¿El de trascender la presión del tiempo o el de ceder a la presión de la conciencia, que le incita a evadirse de la monotonía? En mi opinión, surgen simul-

(16) Carlos Santander T.: «Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier», en *Homenaje a Alejo Carpentier*, p. 118.

táneamente y no se los puede separar, así como no se puede separar el 'yo' del 'otro' ni el tiempo sincrónico del diacrónico, pues se completan entre sí.

Este empleo de la narración y el tiempo como complementarios influye sobre el lector de manera definitiva. El desdoblamiento del narrador, como hemos visto, reduce la distancia entre el lector y el narrador al mínimo; además, el tratamiento del tiempo como sincrónico o diacrónico y su reflejo en la persona narrativa logra evitar en el lector la impresión de un salto brusco del sucederse temporal de la conciencia al sucederse en la Historia. El desdoblamiento del ser que narra no sólo sirve de amortiguador, evitando que él se pierda en los distintos niveles temporales, sino que también le ayuda a identificarse con los diferentes tiempos a que es conducido y a pasar sin dificultad del uno al otro.

Gracias a esta técnica, la lectura de *Los pasos,* a pesar de su lenguaje plenamente barroco, presenta pocas dificultades. Todos los elementos de la obra se interrelacionan, se complementan; no existe el capricho constructivo, y por eso hemos llamado a su autor un clásico entre los modernos. Su novela está equilibrada.

En *Los pasos perdidos* Alejo Carpentier representa con claridad lo que la complejidad de la novela moderna impone. Su tratamiento del tiempo podrá decirse que no es original, pues hubo antes otros escritores que lo trataron de forma parecida; pero habrá de reconocerse su singularidad, pues utilizando el elemento temporal de forma totalmente moderna, la armonía del conjunto se mantiene. Es decir, su novela no es una novela experimental; todo en ella está maduro.

El cubano, alineado con Gabriel García Márquez y Juan Rulfo —aunque sus novelas sean muy diferentes—, son los tres escritores del *boom* de la novela hispanoamericana que se pueden considerar novelistas en el sentido más tradicional de la palabra y a la vez modernos, en cuanto a sabia utilización de las nuevas técnicas narrativas. Por fortuna sus experimentos quedaron en los borradores, y los frutos de tan preciosos tanteos, en sus novelas.—*GERMAN GULLON (Box 8178. University Station. AUSTIN, Texas 76712. USA).*

LA LATINIDAD DE LA LENGUA Y DEL PUEBLO RUMANO

El pueblo rumano es el descendiente de los colonos romanos y de la población romanizada de Dacia, después de conquistarla los romanos en 105-106 después de Jesucristo, y la lengua rumana continúa la lengua latina, hablada en las regiones carpático-danubianas. Esta lengua latina pertenecía a las capas medianas y pobres, a los colonos y soldados romanos; era el así llamado «latín vulgar», con su riqueza y a la vez con la sencillez de la lengua hablada por el pueblo. En su esencia, es decir, en la estructura gramatical y en el fondo principal de vocablos, el latín vulgar era lo mismo que el clásico, diferenciándose de éste sólo por algunas peculiaridades de pronunciación y vocabulario, específicas para las ocupaciones y el nivel cultural de las capas sociales que lo hablaban.

El latín «vulgar» tenía—antes de transformarse en las actuales lenguas neolatinas: italiano, francés, español, portugués, rumano y demás—un carácter relativamente unitario en todo el Imperio romano, lo que resulta de las numerosas inscripciones descubiertas en todo el territorio del gran Imperio; más de 3.000 fueron descubiertas hasta ahora sólo en el territorio de Rumania de hoy.

La unidad del latín vulgar o rústico se mantuvo tanto cuanto se pudo mantener la unidad territorial y política del Imperio romano del siglo IV; el Imperio romano se divide en dos: Imperio de Oriente, con la captial en Constantinopla, y el Imperio de Occidente, con la capital en Roma, lo que dentro de poco habría de determinar disensiones territoriales, políticas y religiosas entre el Occidente y el Oriente y la separación gradual de la romanidad oriental de la occidental.

Esta separación, provocada en gran parte por las incesantes invasiones de los pueblos migratorios—godos, gépidos, hunos, ávaros, eslavos—en el Noroeste del Imperio de Oriente, es decir, en las regiones carpático-danubianas, tuvo importantes consecuencias lingüísticas.

La primera de las consecuencias es la de que el latín hablado en las regiones carpático-danubianas comenzó a tener un carácter predominantemente rústico. A diferencia de las lenguas neolatinas occidentales, el vocabulario rumano no tiene términos urbanos heredados del latín, como, por ejemplo, el francés *ville* (ciudad), del latín *villa; voie* (vía, calle), del latín *via,* o el italiano *piazza,* del latino *platea;* pero conservó términos rurales, como *sat* (aldea), del latino *fossatum; a ara* (arar), del latino *arare; semăna* (sembrar), del latino *seminare; a secera* (trillar), del latino *sicilare; grîu* (trigo), de *granum; secară* (centeno), de

sicale; orz (cebada) de *ordeum*. Términos de defensa y lucha: *armă* (arma), del latino *armă; arc* (arco), de *arcus; săgeată* (saeta), de *sagita; luptă* (lucha), de *lucta,* etc. Mencionamos especialmente el vocablo rumano *român* (rumano), el nombre de nuestro pueblo, el cual lo conserva sólo él de los principales pueblos románicos. Al conservar este nombre, el pueblo rumano afirmó permanentemente ser consciente de su origen *romano.*

La explicación del carácter rústico del latín carpático-danubiano reside en la decadencia de la vida urbana, en la retirada de la población romana y romanizada en las regiones de colina de las faldas de las dos vertientes de los Cárpatos orientales, meridionales y occidentales, donde estaba a salvo de los invasores.

Otro factor que determinó la pobreza de términos urbanos del vocabulario del latín popular hablado en estas partes fue el cese de la influencia del latín clásico sobre el hablado, que en el Occidente ha continuado ejerciéndose mediante la administración, la escuela y la Iglesia hasta la época moderna, y mediante el catolicismo continúa incluso hoy día. En el Imperio romano de Oriente, el latín, como idioma oficial y de cultura, fue reemplazado temprano, en el siglo v, por la lengua griega, mientras el idioma de la Iglesia y de la cultura de los rumanos fue, a lo largo de varios siglos, el eslavo antiguo.

Lo que del latín se ha conservado en el rumano es exclusivamente del fondo del latín popular. Por eso la lengua rumana presenta gran interés en la lingüística románica; sirviendo de criterio para reconocer lo que las lenguas neolatinas occidentales han heredado directamente del latín popular, frente a lo que han prestado ulteriormente del latín clásico por vía cultural y administrativa, hecho debido al cual, por una sugerente comparación, el lingüista sueco Alf Lombard considera con justa razón que la lengua rumana es «la cuarta pata de la mesa» para la lingüística comparada románica.

A consecuencia de su aislamiento de la romanidad occidental y del cese de la influencia del latín clásico sobre el hablado aquí, la lengua rumana llegó a afirmarse como individualidad propia frente al latín popular hacia fines del siglo vii y comienzos del siglo viii, cuando en grandes líneas termina también el proceso de formación del pueblo rumano. El testimonio lo constituye el hecho de que los elementos eslavos, que en aquel momento comenzaban a penetrar en la lengua rumana, no participan de las leyes fonéticas más características de ésta, que la habían desprendido del latín popular.

Las principales transformaciones fonéticas del latín popular al rumano, existentes sólo en los elementos heredados del latín, son las siguientes: *l* intervocálica se transforma en *r* [*gură* (boca), del latín

gula; soare (sol) del latín popular *sole*]; las labiovelares *qu* y *gv* se transforman en labiales [*apă* (agua), de *aqua; limbă* (lengua), de *lingva*]; los grupos consonánticos *cs, ct* y *gn* se transforman en *ps, pt* y *mn* [*coapsă* (cadera), de *cocsa;* opt (ocho), de *octo; noapte* (noche), de *noctem; lemn* (leña), de *lignum*]; las dentales *t, d* y la interdental *s,* seguidas de *y* o *d,* se transforman en *t, z, s* [*tie* (a ti), *de tibi; a zice* (decir), de *dicere; si* (y), de *sic*]. En rumano han aparecido dos vocales nuevas: *î, â* [*român* (rumano) de *romanus; cîmp* (campo), de *campus*], y *ă,* esta última en el lugar de toda *a no acentuada* [*bărbat* (hombre), de *barbatus;* casă (casa), de *casa; părete* (pared); más tarde *perete,* de *parietem*]. Estas dos vocales, que no existen en las demás lenguas neolatinas y que constituyen la dificultad de la lengua rumana para los extranjeros que quieren aprenderla, son consideradas por los lingüistas rumanos como procediendo del substrato dacio.

Modificaciones de estructura gramatical no han intervenido en la transformación del latín popular en el rumano, tal como no han intervenido en las demás lenguas románicas.

La lengua rumana se ha desarrollado durante un largo período sin tener contacto con las demás lenguas romances, que todo el tiempo han mantenido estrechas relaciones entre ellas. Rodeada por todas partes por idiomas no latinos, el rumano dio préstamos latinos a cada uno de éstos y a su vez recibió préstamos de cada uno de ellos, sobre todo préstamos de palabras.

Pero la estructura gramatical de la lengua rumana se ha conservado latina hasta hoy, esencial y definidora, lo mismo que la del italiano, del francés, del español, del portugués y de las demás lenguas románicas.

Sus categorías gramaticales, la declinación del substantivo y del adjetivo, el artículo, la conjugación de los verbos, el pronombre de todas las categorías con toda su flexión, el numeral, las preposiciones, las conjunciones son exclusivamente latinos. El orden habitual de las palabras en la frase: sujeto, predicado, complemento, es el del latín popular y de las demás lenguas románicas. La simplificación del empleo de los tiempos, el fortalecimiento del coyuntivo en detrimento del infinitivo, la proporción reducida de las subordinadas son tendencias comprobadas en la sintaxis del latín popular.

El fondo principal de palabras de la lengua rumana es predominante latino. Las acciones humanas más importantes se expresan casi exclusivamente por verbos heredados del latín: *a se naste* (nacer), *a creste* (criar), *a mînca* (comer), *a bea* (beber), *a vedea* (ver), *a auzi* (oír), *a spune, a zice* (decir), *a întreba* (preguntar), *a răspunde* (responder), *a întelege, a pricepe* (comprender, entender), *a credo* (creer), *a rîde*

(reír), *a plînge* (llorar), *a merge* (marchar), *a face* (hacer), *a lucra* (trabajar), *a cîstiga* (ganar), *a sta* (estar); son latinos los nombres de las partes del cuerpo: *cap* (cabeza) *păr* (pelo), *creer* (cerebro), *teastă* (testa), *frunte* (frente), *urecho* (oreja), *ochi* (ojo), *nas* (nariz), *gură* (boca), *limbă* (lengua), *dinte* (diente), *măsea* (muela), *piept* (pecho), *pîntece* (panza, vientre); *inimă* (corazón), *ficat* (hígado), *rinichi* (riñones), *umăr* (hombro), *brat* (brazo), *cot* (codo), *mînă* (mano), *palmă* (palmo), *pumn* (puño), *deget* (dedo), *unghie* (uña), *picior* (pie), *genunchi* (rodilla), *cîlcîi* (talón), *os* (hueso), *sînge* (sangre); los nombres de las relaciones de familia: *mamă* (madre), *tată* (padre), *frate* (hermano), *soră* (hermana), *fiu* (hijo), *fiocă* (hija), *unchi* (tío), *neport* (nieto), *ginere* (yerno), *noră* (nuera); los nombres de los alimentos básicos: *pîine* (pan), *făină* (harina), *lapte* (leche), *cas* (queso), *carne* (carne), *friptură* (carne frita), *sare* (sal), *legumă* (legumbres), *poamă* (poma), *apă* (agua), *vin* (vino); los nombres de seres humanos: *om* (hombre), *bărbat* (hombre), *femeie* (mujer), *fecior* (hijo), *fată* (hija); los nombres de los animales más conocidos: *cal* (caballo), *bou* (buey), *vacă* (vaca), *oaie* (oveja), *capră* (cabra), *lup* (lobo), *urs* (oso), *cîine* (perro), *vulpe* (zorro), *iepure* (liebre); los nombres de las principales nociones referentes a la naturaleza: *tară* (país), *pămînt* (tierra), *cer* (cielo), *soare* (sol), *lună* (luna), *stea* (estrella), *munte* (monte), *vale* (valle), *cîmp* (campo), *ses* (llano), *cald* (caldo), *frig* (frío), *vară* (verano), *iarnă* (invierno), *primăvară* (primavera), *toamnă* (otoño), *zi* (día), *noapte* (noche), *seară* (tarde), *dimineată* (mañana), *săptămînă* (semana), *lună* (mes), *an* (año). La situación es la misma en todos los dominios principales de la vida.

El estrecho parentesco entre el rumano y las demás lenguas románicas puede ser ilustrado por numerosos ejemplos. He aquí sólo algunos: rumano: *om* (del latino homo), español hombre, portugués homem, italiano uomo, francés homme.

Rumano: *bine* (del latino bene), español bien, portugués bem, italiano bene, francés bien.

Rumano *nastere* (del latino nascere), español nacer, portugues nascer, italiano nascere, francés naître.

Rumano: *crestere* (del latino crescere), español crecer, portugués crescer, italiano crescere, francés croître.

Rumano: *pîine* (del latino panis), español pan, portugues paô, italiano pane, francés pain.

Rumano: *apă* (del latino aqua), español agua, portugués agoa, italiano aqua, francés eau.

Rumano: *vin* (del latino vinum), español vino, portugues vinho, italiano vino, francés vin.

Una pregunta normal se impone: ¿el fondo latino de la lengua rumana todavía es activo frente a las transformaciones que todas las lenguas sufren en el proceso tan dinámico de la civilización moderna?

La respuesta es categóricamente afirmativa.

La lengua rumana no sólo conserva su fondo estructural latino, sino que lo enriquece siempre con préstamos de las lenguas románicas hermanas, especialmente del francés.

Según una estadística mía que he elaborado guiándome por el *Diccionario de la Lengua Rumana Moderna,* publicado en 1958, la composición del vocabulario rumano es hoy la siguiente: *vocablos latinos y románicos:* 62,53 por 100, de los cuales vocablos heredados del latín: 20 por 100 (también 20 por 100 son las palabras heredadas del latín por el francés), los préstamos del francés (todos latinos): 38,42 por 100; del italiano (todos latinos): 1,72 por 100; los préstamos modernos del latín: 2,39 por 100; otros préstamos son los del español y portugués. Las palabras de las lenguas eslavas vecinas, del húngaro, del medio y neogriego, del turco, del alemán, del substrato dacio y las de origen desconocido forman, en conjunto, el 37 por 100.

Pero, *en el proceso de la circulación de las palabras, es decir, desde el punto de vista de su frecuencia en el habla y la escritura, la ponderosidad de las palabras latinas y románicas es aplastante.*

He analizado la circulación de las palabras heredadas del latín y la circulación de las de origen románico en la obra poética de Eminescu, el más representativo poeta rumano (1850-1889), obteniendo el resultado impresionante del 86 por 100. El mismo análisis lo he efectuado también para el francés, en base de la obra poética de Paul Verlaine, en la cual los elementos latinos antiguos y nuevos representan el 89 por 100.

La terminología científica y técnica, cuya ponderosidad es considerable hoy en todas las lenguas modernas, es en rumano casi en su totalidad románica, especialmente francesa.

Efectuando recientemente la estadística de los neologismos románicos y de los términos científicos y técnicos creados en terreno rumano he obtenido el resultado del 95,56 por 100.

A pesar de haberse desarrollado en condiciones históricas desfavorables, la lengua rumana en absoluto es menos latina que cualquier otra lengua románica, ello mostrando una vitalidad imponente y una gran fuerza productiva en la conservación de su latinidad.

De todos los idiomas románicos, el rumano es el más unitario, hecho subrayado por todos los lingüistas rumanos y extranjeros, con senti-

miento de admiración y hasta asombro; las diferencias fonéticas y de vocabulario entre las diferentes regiones son insignificantes y no impiden que, en cualquier rincón del país que sea, los que hablan el rumano se entiendan perfectamente. *DIMITRI MACREA (Str. Victoriei, 125. BUCAREST).*

LIBRO DE HORAS

UN «CIEN» EDITORIAL

El guarismo 100, que para cualquier empresa o trabajo —incluidos los de vivir— es siempre un número importante, ha llegado en muy buena hora para la «segunda vida» de *N y C.* Pero seguramente estas iniciales dirán menos a muchos lectores que las palabras a las cuales representan: *Novelas y Cuentos.* Es decir, una de las más denodadas, seguras y útiles colecciones literarias populares de la lengua. Mucho estamos diciendo y algo habrá que justificarlo: denodada porque, a excepción de los tres años de guerra española y de algunos pocos meses más, *N y C* no ha interrumpido su aparición desde 1929; segura, dados la selección y el hábil penduleo de títulos y autores, tanto hispánicos como de otros idiomas; útil por haber cubierto durante generaciones las necesidades de lectura estimable por parte de públicos económicamente débiles o muy débiles y totalmente abandonados a su suerte —a su mala suerte— en el terreno cultural, con precios que ahora son como de carcajada, pero que entonces eran ya de risa: 20, 30 céntimos.

Pero, a título de balance, hagamos un poco de historia de esta serie realmente benéfica o, por lo menos, beneficiosa, creada en el primer tercio del siglo por José N. Urgoiti, y cuyo primer título, editado hace cuarenta y tres años, fue *Un asunto tenebroso,* de Balzac, mientras que el último, en su presentación antigua, publicaba *La ciudad doliente,* de Benavente, en 1966 y con el número de catálogo 1.842.

De acuerdo con los nuevos tiempos y el nuevo vivir, *Novelas y Cuentos* se renueva en el 67; sus cuadernos, de pedagógica apariencia, con cierto sobrio aire castrense de *Boletín Oficial del Estado Literario,* se convierten en funcionales libros de bolsillo —primer cambio de un espectacular cuadro de cambios—, y la colección queda integrada a las tareas de la editorial Magisterio Español; Juan Gutiérrez Palacio la dirige hasta el número 40 de la nueva época, y a partir de él, el crítico

literario Manuel G. Cerezales. El texto inicial de esta «segunda vida» de *N y C* abarca los números 1 y 2, y corresponde a un narrador que ha de constituir toda una presencia en la renovada colección, Ramón J. Sender, cuya *Aventura equinoccial de Lope de Aguirre* es también primer paso de la flamante aventura editorial. Los precios hoy continúan manteniéndose dentro de la tradición, digamos socio-económica de la casa, a cincuenta pesetas el volumen normal, setenta y cinco el doble y cien el tomo triple. Citemos, como ejemplo ilustrativo de esta tercera variante, la muy cuidada edición del *Quijote,* con un prólogo de Américo Castro, escrito para la ocasión —preámbulo que es ya casi «otro» libro, puesto que pasa del centenar de páginas— y una caja-estuche destinada a esta edición cervantina con que *N y C* ha celebrado el paso del Cabo de las Tormentas —y bien tormentosas— de sus cien títulos en segunda época.

El tradicional contenido antiguo de la *Revista Literaria, Novelas y Cuentos,* esencialmente y por vía económica, prudentemente atenido casi a los clásicos, ha sido ya ampliado a una vasta gama temática que abarca once materias: antologías, biografías y entrevistas, ciencia-ficción, clásicos, ensayos, humor, narradores modernos españoles y extranjeros, poesía, política, teatro... Los prólogos críticos de firmas al día, las notas a pie de página —usados ambos elementos sin pesadeces pedantescas ni eruditismos a la violeta—, la publicación de obras inéditas y las de autores de nuevo cuño son otros ingredientes de los que componen la jalea real rejuvenecedora de la veterana colección, cuyo aperturismo y *aggiornamento* resultan no menos apreciables en su índice por autores de esta segunda vuelta: he aquí juntos a Quevedo, Truman Capote, Petrarca, William Golding, Evaristo Acevedo o Jean Paris, a Luigi Santucci o Mario Pomilio con García Lorca o Buero, Saúl Bellow o James Purdy, D'Ors o Chejov, Emilio Romero o Andrew Sarris, entrevistando y cuestionando a Dreyer y a Buñuel, a Keaton y a Orson Welles. Antologías medievales junto a libros de problemática catalana actual y Sholom Aleichem o Herbert Gold junto a los nuevos cuentistas árabes...

A estas alturas de nuestra estadística, sin embargo, todas las enumeraciones empiezan a resultar un tanto caóticas porque son más bien materia de catálogo o de informe periodístico y no de nota especializada; la función que debe cumplir ésta y que sí va a cumplir de lleno en un sentido: el de dejar constancia del raro fenómeno cultural que en nuestros países, englobando en este caso a España con cualquiera de Hispanoamérica, supone la realidad en acción de mantener casi dos mil títulos de calidad editorial a precio y nivel de quiosco y a lo largo de cinco decenios, sin que los más varios trances, mutaciones

y circunstancias hayan destruido, corroído o envejecido, no obstante radicales cambios exteriores e interiores, la idea central de la colección ni su funcionamiento.

En mayor escala, pero con idéntico significado, la lección de *N y C* es tan ilustrativa y notable como la que propone cierta semana cultural, *Alcances,* que viene reiterándose en Cádiz cada verano, a la que en sus firmes ediciones presta ayuda el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, y que incluye en su celebración artes plásticas, cine, literatura, teatro, música y otras disciplinas, tomadas a carta cabal y en sus acepciones más exigentes; la lección es ésta: en materia de difusión cultural, si se la promociona bien y se la pone real y no verbalmente al alcance de las economías humildes, la calidad no tiene por qué ser aguada para llegar a públicos muy amplios y cumplir con efectividad las misiones que le son propias. Algo, pues, como para no dejarlo caer en el vacío, que es lo cómodo. Y lo «sistemático».

Viola

Las últimas exposiciones del pintor Manuel Viola en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo y en la galería «Edurne», de Madrid, en Zaragoza la Sala Gaudí de Barcelona y en el II Festival de Arte y Cultura en la guadarrameña Cercedilla, devuelven a la actualidad uno de los más singulares temperamentos personales y artísticos que nos ha sido dado conocer. Se ha hablado de una «vuelta del Gran Brujo»; la expresión no es del todo afinada; en cualquier caso, hubiera sido mejor aludir a «un» Gran Brujo, ya que en pintura y en arte en general no escasean los brujos de tamaño. Sin embargo, ahora que la algarabía de la TV, la prensa y la radio nacionales han cesado de poner otra vez en órbita la buena taumaturgia o brujería creadora de Viola, puede ser útil calibrar el paso adelante que su arte supuso y su fecundo efecto allá por aquellos difíciles y mondos cincuenta.

En materia de arte, las comparaciones no sólo suelen ser odiosas, sino, sobre todo, tan relativas e imprecisas como esos maratones cronológicos —cuántas veces ridículos— de «Mengano fue quien empezó con esto» o «Ya el grupo Tal había hecho cual cosa». Nadie podría negar, con todo, que aquella arrancada de Viola en los casi inertes cincuenta, arrancada a la vez abstracta y preñada de signos españolísimos, inmemorial y vanguardista a un tiempo, supuso un avance real en nuestra pintura y abrió una durable brecha en la sensibilidad de casa y en la de fuera, con un olvidado eco internacional a nivel Sao Paulo, Ve-

necia o el París que volvía a acoger a Viola ya en olor de consagrado «mercadeable».

Y quiero aquí recordar también el animoso norte que, como artista y como espécimen humano, brindó Manuel Viola a buena parte de la desnortada juventud intelectual que empezábamos a trabajar en Madrid por aquellos años (años bastante penitenciarios respecto a la cultura), inyectando por doquier y sin ninguna clase de «epatantismo trepador», urgentísimas dosis de inquietud formativa, alegría vital, cernida información artística y literaria del exterior, sencillez, sentidos crítico y autocrítico. A muchos nos encendía y nos sigue encendiendo esa cabal fundición de obra y vida que se da en Manuel Viola, simbiosis motivada por una biografía de las que entran muy poquitas en libra, desde orador político de masas con catorce años hasta íntimo de Picasso, sentenciado por la Gestapo durante la resistencia francesa; desde poeta (bilingüe y excelente) hasta torero (abominable, al parecer, aunque contumaz y buen teórico), o desde embajador y *ad latere* en París de Vicente Escudero y de Pepe «el de la Matrona» hasta posible rey payo de Madrid o largo viajero por las muchas Hispanoaméricas, sin aludir ahora a su indesmayable generosidad o sentido del humor.

Las exposiciones de Arte Contemporáneo Edurne, Barcelona, Zaragoza y Cercedilla, recién clausurada, nada han dicho, sin embargo, de semejante biografía, sino —y ya es bastante— del pintor arrebatado y seguro que es Viola, primero entre los iniciadores de una pintura española de postguerra realmente liberada del pasado y al mismo tiempo el único de los «libérrimos» cuyo arte también suena —o sabe— a cosas del pasado importantes e incluso intemporales, con perdón por la paradoja.

Todas esas muestras, y con gran ventaja la primera, una exposición antológica y retrospectiva, a la que contribuyeron diversos países con el museo, han permitido repasar y asumir toda la obra pictórica de Viola, con sus cambios y sus reiteraciones, desde la etapa surrealista y la «tachista» hasta los vastos trípticos de la última época, la del Escorial. Toda una expo, la del museo, lograda e instalada, como tantas otras, por el singular equipo que capitanea el «Sumo Bajá» Luis González Robles y en el que actúa gente tan de calibre como José María Iglesias, Ceferino Moreno o Jesús González.

Poesía y sociedad secular

El calificativo de «malogrado» es uno de tantos latiguillos muertos que sin ton ni son suele colgarse a destajo y a buena comodidad —o a buena misericordia— de sus usuarios. En realidad, no abundan los

casos en que su empleo resulta aconsejable, y por lo que a uno respecta, creo que pocas veces habré ya de usar la palabra con tanta justicia como en el caso de Ricardo Molina. No es exactamente que Molina muriese en plena juventud, ya que vivió cincuenta y un años —del 17 en que nace en Puente Genil, al 68, en que muere en Córdoba—, sino que nos ha dejado la sensación, aun con todo lo bueno que ya había escrito, de haberse ido cuando estaba empezando a hallarse de veras, si no como poeta, puesto que su calidad poética se logró bien, al menos y desde luego como tratadista, como ensayista de amplias líneas y gran aliento. No hay más que leer sus últimos libros en prosa. Por ejemplo, ése que ostenta un título mucho más tópico y mucho menos sugerente que su contenido, *Misterios del arte flamenco* (Ediciones Sagitario, Barcelona, 1967). O bien este otro, su obra póstuma, recién aparecida entre las monografías que viene lanzando la Fundación Juan March: *Función social de la poesía,* tratado del que CUADERNOS HISPANOAMERICANOS adelantó en su día el capítulo del *aeda* andino.

El aparato documental, la sencillez y al mismo tiempo la agudeza del enfoque, la pluralidad de tiempos, mundos y aspectos presentados sobre el tema por Molina en testimonios vivos o interpretaciones directas (nada retorcidas, si bien sutiles, naturales, diríamos «espontáneas», si la palabra no estuviese en conflicto con los cuidadosos acarreo y cotejación intelectuales de la obra) tienen bien poco de frecuente.

La bibliografía española y extranjera que informa *Función social de la poesía* es impresionante; no podía ser menos, tanto por el ámbito del tema como por que el «Adonais» del 47 y autor de *Elegías de Sandua,* el estudioso de Bachelard y Borges, de Cernuda y Francis Jammes fue en sus últimos años, sobre todo, un hombre de datos, de fichas; datos y fichas al servicio, claro está, de la pasión flamencológica o de la indagación socio-literaria de primera magnitud, como la que se contiene en este vasto y alucinante recorrido histórico. En efecto, *Función social de la poesía* no trata nada más ni nada menos que del papel y la situación del poeta en las diversas sociedades desde que el mundo es mundo, desde el alba de la palabra y el «lenguaje» de primates y prehomínidos hasta nuestros días, hasta un Brecht o un Ezra Pound, pasando con todo lujo de precisiones, biografías, ejemplos, y con una amenidad que corre parejas con el rigor, por los sucesivos cambios y metamorfosis del hombre-poeta en Sumeria y Egipto, en Babilonia y la India, en China, Grecia, Roma, el mundo paleocristiano y medieval, el árabe, el del Renacimiento, el Barroco, la Ilustración, el Romanticismo y los siglos XIX y XX.

La evidente frivolidad de saltar de las primeras a las últimas líneas

de un libro nos resulta esta vez recompensante y expresiva: es Burckhardt, con unas palabras de sus *Reflexiones sobre la Historia Universal,* quien abre este sobrecogedor desfile de las culturas, las gentes y los siglos, desfile que termina cumpliendo lo que ellas enuncian: «Por lo que toca a los poetas, bien valdría la pena estudiar alguna vez exclusivamente su personalidad en el mundo y su importancia enormemente variada desde Homero hasta nuestros días.»

Y después de unos versos de las *Odas elementales,* de Neruda, cierra la obra de Molina una esperanzadora afirmación: «El poeta actual descubre con ojos de vidente la primigenia razón de ser de la poesía y lucha con denuedo por regresar a las fuentes y convertirla en lo que originariamente fue: la gran fuerza espiritual útil al hombre, la amiga del hombre por excelencia.»—*FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, 5. MADRID-20).*

MARCEL DUCHAMP, VISTO POR OCTAVIO PAZ

Sin duda, sería superfluo presentar a los personajes; ambos son bastante conocidos —al menos, en el sentido corriente de la palabra—. Pero si es posible ir más allá, si el verdadero conocimiento puede ser alcanzado (por cierto, no agotado) a través de un discurso comunicable, el verbo presentar debe identificarse con el de actuar, o mejor, con la forma menos abstracta de éste, la de hacer.

Hacer, que nos permite un retroceso deductivo de lo hecho al hacedor. Sin embargo, toda deducción peca, en el campo metodológico, o por tautología o por falta de competencia informativa (el reduccionismo). Y cuando se trata de un personaje, la parte del error suele llegar hasta lo preponderante; en lugar de esclarecer, oculta la relación recíproca entre el autor y su obra.

La crítica que no se resuelve a abandonar la pretensión de emitir los juicios categóricos, no tiene otro remedio sino ensanchar aquella relación, a riesgo de su disolución en lo social o lo psíquico o cortarla de su circunstancia natural, lo que desemboca —según la inclinación emprendida— en la taja definitiva de los polos dados originariamente como ligados, lo que equivale, finalmente, a la negación de lo buscado.

Se dieron, dan y darán muchas respuestas a la grave cuestión sobre la procedencia noética y fundamentación ontológica del arte, respuestas frecuentemente demasiado exclusivas (imitación, juego, sublimación,

necesidad, liberalización, divinidad, «puesta en obra de la verdad», etc.) y, por lo tanto, parciales. ¿Hay una posibilidad de romper la limitación de nuestra perspectiva, de borrar el defecto de una óptica sistematizadora?

Incontestablemente ya existen las aproximaciones válidas en las tentativas de elaborar una teoría general del ser, que englobaría la dimensión artística de la condición humana. Menos explorado parece el camino más «experimental»: el del enfrentamiento de un artista con la obra ajena. Llamamos este procedimiento «experimental» porque —en el caso de una afinidad (que desvela una obra)— asistimos a una interpenetración recreativa, en la cual lo significante vuelve a lo significado, es decir, que la carga de «otredad» (lo universalizante de cada obra) se desdobla.

El discurrir artístico sobre la obra de arte encontrada se presenta, pues, como la apertura del enigma de creación; el creador se cuenta a sí mismo, se *presenta* en tanto que cuestiona lo creado, en tanto que multiplica el llamamiento objetivo de éste por la entrega objetual de su propia subjetividad.



Partiendo de esta hipótesis, el comentario que consagró Octavio Paz a la obra de Marcel Duchamp (1) se presta, al menos, a dos lecturas posibles: como ensayo explicativo de la unidad hecho - hacedor (Marcel Duchamp) o como creación inspirada por la inspiración actualizada —pero no materializada— en la visión artística del mundo, planteada y efectuada por el pintor francés.

«La inspiración —escribe Octavio Paz— es una manifestación de la "otredad" constitutiva del hombre. No está adentro, en nuestro interior ni atrás, como algo que de pronto surgiera del limo del pasado, sino que está, por decirlo así, adelante; es algo (o mejor, alguien) que nos llama a ser nosotros mismos. Y ese alguien es nuestro ser mismo. Y en verdad la inspiración no está en ninguna parte; simplemente *no está* ni es algo; es una aspiración, un ir, un movimiento hacia adelante, hacia eso que somos nosotros mismos. Así, la creación poética es ejercicio de nuestra libertad, de nuestra decisión de ser. Esta libertad, según se ha dicho muchas veces, es el acto por el cual vamos más allá de nosotros mismos para ser más plenamente. Libertad y tras-

(1) OCTAVIO PAZ: *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza,* México, Ediciones ERA, S. A., 1968, 62 pp. Este ensayo constituye la primera parte del «Libro-Maleta», «diseñado por Vicente Rojo a la manera de Marcel Duchamp» y que contiene además *Textos* de Marcel Duchamp, seleccionados por Octavio Paz en la traducción de T. Segovia, unas reproducciones y un álbum fotográfico.

cendencia son expresiones, movimientos de la temporalidad. La inspiración, la "otra voz", la "otredad" son, en su esencia, la temporalidad manando, manifestándose sin cesar. Inspiración, "otredad", libertad y temporalidad son trascendencia. Pero son trascendencia, movimiento del ser, ¿hacia qué? Hacia nosotros mismos» (2).

La meta del empuje creador consiste así en el reconocimiento perpetuo y activo de nuestra tendencia para sobrepasar la sujeción y la clausura de lo individual —lo que rechaza *a priori* toda indiferencia, no solamente moral.

Por eso, Octavio Paz en sus escritos nunca explica; hace, interroga la realidad o, más precisamente, lo que se manifiesta en su nombre. Si concordamos con la opinión que dentro del pensamiento paciano es posible destacar «tres imperativos constantes» —«unidad de los sexos en el amor, unidad de la muerte y la vida en la obra, unidad de los hombres en la fiesta»—, hay que añadir que esa «triple exigencia» (3) es ante todo la del poeta en sentido antiguo de la palabra *poietés,* hacedor. Porque en su alma, despertada y atormentada por la luz y las tinieblas del universo, Octavio Paz descubre un instrumento, la voz humana como vehículo de negación y afirmación, instrumento transformador, en cuya eficacia le resulta imposible no creer y cuyo secreto tiene que entregar a los demás (4), so pena de enmudecimiento. Porque la condición de toda salvación de lo humano está enraizada en la regla dialéctica y no admite que se trunque en ningún plano de la existencia:

«La soledad es el fondo último de la condición humana. El hombre es el único ser que se siente sólo y el único que es búsqueda de otro. Su naturaleza —si se puede hablar de naturaleza al referirse al hombre, el ser que precisamente se ha inventado a sí mismo al decirle «no» a la naturaleza— consiste en un aspirar a realizarse en otro. El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad» (5).

Al poeta le incumbe deshacer lo negativo de esa soledad, buscando

---

(2) OCTAVIO PAZ: *El arco y la lira,* segunda edición, México, 1967, p. 179.

(3) S. GONZÁLEZ NORIEGA: «Octavio Paz, ensayista», en *Revista de Occidente,* Madrid, 1970, núm. 88, p. 102.

(4) En 1962, OCTAVIO PAZ dice sobre FERNANDO PESSOA que sus textos «fueron escritos por necesidad»; que justamente la fatalidad es lo que diferencia un auténtico escritor de quien sólo tiene talento. Con lo que CLAIRE CÉA apunta: «Esas dos últimas frases se aplican rigurosamente a Octavio Paz. Sus poemas, sus artículos críticos, sus ensayos fueron verdaderamente escritos "por necesidad"». (*Octavio Paz,* París, 1965, p. 71.)

(5) OCTAVIO PAZ: *El laberinto de la soledad,* cuarta edición, México, 1964, página 161.

y afirmando un «mito de redención», revelándolo (6). Su experiencia es la de un desafío «lanzado a la nada» como fundamento del ser, la de una tentativa para «nombrar y crear el ser». «Esa es su condición: poder ser. Y en esto consiste el poder de su condición. En suma, nuestra condición original no es sólo carencia ni tampoco abundancia, sino posibilidad. La libertad del hombre se funda y radica en no ser más que posibilidad. Realizar esa posibilidad es ser, crearse a sí mismo. El poeta revela al hombre creándolo» (7).

El hacer poético —en todos los sentidos de la palabra— «es un abrir las fuentes del ser», la fusión del tiempo instantáneo con lo eterno. Pero —y aquí el poeta cede el paso al pensador— ¿cuál es la garantía de esa apertura? ¿Cuál es la base ontológica del ser humano en su repercusión sobre la nada? La experiencia íntima persuade pero no responde, no demuestra. Dentro de un mito podemos amar u odiar, vivir o morir, acceder a la comunión, pero siempre careceremos de la posibilidad de comunicar fuera de su órbita, sin ponerlo en cuestión, desacralizarlo, descifrarlo. ¿Un espíritu liberalizado que experimentó la plenitud de la libertad abandonará definitivamente la mirada interrogativa sobre su propia ascensión? ¿Un poeta que no renuncia a su poesía sabrá cumplir con la exigencia filosófica por excelencia ir más más allá de la poesía?



Octavio Paz ha escogido deliberadamente la dificultad. Su obra, considerada bajo este ángulo se nos revela como la empresa ejemplar de autoreflexión creadora donde el elemento destructor de crítica condiciona la pureza del énfasis.

Su arte es «una pasión rigurosa»; cada uno de sus poemas tiene valor de «una experiencia total y única», de «un testamento»; lo que significa: «cada día: empezar de nuevo, diaria condena y diario abrazo con lo desconocido» (8).

Octavio Paz aceptó el riesgo inconmensurable de quitar al yo su coraza de subjetividad —desnudarlo diría Unamuno— para mostrar su precariedad objetual, su situación de dependencia o interdependencia:

«El hombre es, apenas, un momento en el mensaje que la natura-

(6) «...: el acto poético, el poetizar, el decir del poeta independientemente del contenido particular de ese decir es un acto que no constituye, originalmente al menos, una interpretación, sino una revelación de nuestra condición». (*El arco y la lira*, p. 148.)

(7) *Ibíd.*, p. 154.

(8) Octavio Paz: *Puertas al campo*, México, 1966, p. 256.

leza emite y recibe. La naturaleza, por su parte, no es una sustancia ni una cosa: es un mensaje. ¿Qué dice ese mensaje? ..., ¿qué dice el pensamiento, cuál es el sentido de la significación? La naturaleza es estructura y la estructura emite significados; por tanto, no es posible suprimir la pregunta sobre el significado. La filosofía, bajo la máscara de la semántica, interviene en una conversación a la que nadie la ha invitado, pero que sin ella carecería de *sentido*. Para que un mensaje sea comprendido es indispensable que el receptor conozca la clave utilizada por el emisor» (9).

Pasión de totalidad y rigor de perfección —la más honda ansia que palpita en el fondo de todo reconocimiento, tal es la contradicción desgarradora y al mismo tiempo entrañable del poeta mexicano. El seguimiento incesante del sentido de la apariencia (10) que se nos ofrece, escondiéndose. ¿Cómo descifrar, en un punto dado, la cadena de multiplicaciones?

«Toda palabra engendra una palabra que la contradice; toda palabra es relación entre una negación y una afirmación. Relación es atar alteridades, no resolución de contradicciones. Por eso el lenguaje es el reino de la dialéctica que sin cesar se destruye y renace sólo para morir. El lenguaje es dialéctica, operación, comunicación» (11).

De eso, Octavio Paz no propone ninguna salida terminante; se limita a hablarnos de una posibilidad de «*resolución* del lenguaje» en el silencio de budismo (12). Sin embargo, lo que le importa esencialmente, lo que constituye la verdadera tesis rectora de sus reflexiones sobre la formación y significación de la obra poética, es la búsqueda continua del *principio metodológico* de la metamorfosis artística de la realidad, búsqueda de lo que los antiguos llamaron la piedra de la sabiduría.

Octavio Paz no teme las influencias, que son para él una prueba suplementaria del carácter (13). De esta manera, su abrazo, su inherencia al surrealismo no tiene nada de casualidad espacial o temporal. Porque es justamente el surrealismo lo que «pone en tela de juicio

---

(9) Octavio Paz: *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México, 1967, p. 120.

(10) Los ensayos de Octavio Paz atestiguan la presencia viva del pensamiento orteguiano. Hay que recordar aquí una de las tesis más importantes de éste: «cuando una realidad entra en choque con ese otro objeto que denominamos "sujeto consciente", la realidad responde *apareciéndole*. La apariencia es una cualidad objetiva de lo real, es su respuesta a un sujeto». (José Ortega y Gasset: *Obras completas*, Madrid, 1962, t. III, p. 236.)

(11) *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, p. 127.

(12) Cf. *ibíd.*, pp. 127-128, y en *Corriente alterna*, México, 1967, pp. 53-54, etc.

(13) «Las influencias liberan cuando no matan. Incluso pueden provocar entonces la aparición de algo personal que sin ellas hubiera quedado inexpresado.» («De una carta a C. Céa», en *Octavio Paz*, p. 93.)

a la realidad»; en él se trata «del ejercicio concreto de la libertad»: el hombre se erige contra la imposición anónima de lo aparente y, descubriendo la mismidad originaria de lo racional con lo mágico, procura negar todas las apariencias, «desnudar la realidad» por un movimiento destructivo y autodestructivo. Sólo un nuevo conocer que «es un acto que transforma aquello que se conoce» nos permitiría reconquistar al yo y el mundo.

El surrealismo renueva así «una actitud del espíritu humano; acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta» (14). Es revolucionario «porque es una vuelta al principio del principio» (15).

La inspiración —manifestación de la «otredad»— llega a ser en esta «dirección del espíritu humano» una «*idea del mundo*» (16), a la par que la tentativa para captar el sentido de la palabra se generaliza en el combate por hallar o/y dar el sentido al mundo.



El encuentro de Octavio Paz con la obra de Marcel Duchamp fue «inscrito» en la lógica de las cosas. Porque nuestro universo, nuestra circunstancia vital que forma a la vez nuestra cárcel de creencias, nunca nos soltará sin violencia; el sentido encadenado en el hábitat aparentemente inmutable puede ser liberado sólo si rompemos esa cadena. Y aquí un artista que trabaja la materia —un pintor— queda un ser privilegiado.

El poeta que no sabe sino manejar los signos (las abstracciones), cuando quiere ir hasta el fondo de (su) auto/destrucción, tiene a su disposición el método de la «escritura automática». Pero ésta, en su último alcance debería borrar toda escritura (17).

Por el contrario, al pintor sí se le ofrece la posibilidad de un choque liberador en lo inmediato: producir la contradicción entre representación e idea (18) en lo concreto, romper el *cuerpo* de las formas sin callarse (condenarse a la mudez) para los otros. Al menos al comienzo...

De esa tentativa Octavio Paz escribe: «Con su obra y aún más con su actitud negadora de la obra, Duchamp cierra un período del

(14) OCTAVIO PAZ: *Las peras del olmo*, segunda edición, México, 1965, páginas 165-183.
(15) OCTAVIO PAZ: *Corriente alterna*, p. 56.
(16) *El arco y la lira*, pp. 249, 172.
(17) Cf. *Las peras del olmo*, pp. 172-173.
(18) G. APOLLINAIRE dijo al propósito: «Marcel Duchamp opone a la composición concreta de sus cuadros un título extremadamente intelectual. En este sentido va lo más lejos posible, y no teme que le censuren por hacer una pintura esotérica cuando no fusca.» (*Les peintres cubistes*, Genève, 1950, p. 75.)

arte de Occidente (el de la pintura propiamente dicha) y abre otro que ya no es «artístico»: la disolución del arte en la vida, del lenguaje en el círculo sin salida del juego de palabras, de la razón en su antídoto filosófico —la risa—. Duchamp disuelve la modernidad con el mismo gesto con que niega la tradición» (19).

El problema con que se enfrentó el pintor francés, que tuvo que desmitificar en primer lugar, fue el del movimiento, el de la aceleración, tan característica de los tiempos modernos: «Desde el principio Duchamp opuso al vértigo de la aceleración el vértigo del retardo. En una de las notas de la célebre *Caja Verde* apunta: "decir *retardo* en lugar de pintura o cuadro; pintura sobre vidrio se convierte en retardo en vidrio; pero retardo en vidrio no quiere decir pintura sobre vidrio...".»

Y Octavio Paz muestra en seguida la diferencia que separa a Marcel Duchamp de Picasso: «Los cuadros de Duchamp son la presentación del movimiento: el análisis, la descomposición y el revés de la velocidad. Las figuraciones de Picasso atraviesan velozmente el espacio inmóvil de la tela; en las obras de Duchamp el espacio camina, se incorpora y, vuelto máquina filosófica e hilarante, refuta al movimiento con el retardo, al retardo con la ironía. Los cuadros del primero son imágenes; los del segundo, una reflexión sobre la imágen... Picasso ha hecho visible a nuestro siglo; Duchamp nos ha mostrado que todas las artes, sin excluir a las de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible» (20).

Por lo demás, el artista francés es al respecto harto explícito cuando declara, refiriéndose a los cubistas: «... yo quería ir más lejos, mucho más lejos; en realidad en una dirección bastante diferente en definitiva. ... Mi meta era una representación estática del movimiento: una composición estática con indicaciones de varias posiciones tomadas por una forma en movimiento, sin ninguna tentativa de dar efectos cinematográficos por medio de la pintura. ... Me interesaba hacer que la pintura sirviera a mi propósito, y alejarme de la fiscalidad del pintar» (21).

La rebelión de Duchamp contra el método tradicional, su rechazo del arte «retiniano» se hace en nombre de la intelectualización a ultranza. Mina sus obras con unas ideas descebadas, el título llega a ser para él «un elemento esencial de la pintura, como el color y el

(19) *Corriente alterna*, p. 61.
(20) *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, pp. 7-9.
(21) M. DUCHAMP: *Textos*, pp. 50-51.

dibujo»; procedimiento que Octavio Paz llama «cubismo analítico convertido en cirugía mental» (22).

Lo absurdo que estalla así dentro de lo (supra) intelectual muestra la vía de la *meta-ironía* que surge de la descomposición del mito de los tiempos modernos, el del mecanismo. Por esta razón, Marcel Duchamp, en su intento destructor, emplea los mismos elementos que sirven a la construcción de una máquina: la geometría y las matemáticas (23) desembocando en lo contrario, en los antimecanismos.

En sus cuadros *(El rey a la reina, El pasaje de la Virgen a la novia, La novia)* alcanza, a través de una purificación ideográfica, la reducción del objeto «a su elemento más simple: el volumen a la línea, la línea a la serie de puntos. La pintura se convierte en una cartografía simbólica y el objeto en idea. Esta reducción implacable no es realmente un sistema de pintura, sino un método de investigación interior. No la filosofía de la pintura: la pintura como filosofía» (24). Filosofía que tiene inscrito en su expresión el imperativo de su destrucción, «por el humor». Duchamp escoge pintar, en el mundo relacionado, lo esencial: las mismas relaciones. Sus máquinas son, pues, «máquinas de símbolos», un delirio crítico y autoconsciente.

Su actitud crítica en cuanto a lo (falsamente) humano culmina con la producción de los extraños *ready-made,* objetos seleccionados fundamentalmente «sobre la indiferencia visual a la vez que sobre la ausencia total de buen o mal gusto» (25). Una crítica del gusto ejercitada «por el empleo de las técnicas mecánicas» (dibujo mecánico) (26) se generaliza así en una crítica del arte tomado como significación hecha. En el *ready-made* Marcel Duchamp rehabilita el gesto que es el acto.

El gesto que, negándose a sí mismo, niega el destino técnico del objeto; no es artístico ni neutral: es absolutamente desinteresado, situándose en «una zona nula del espíritu». Lo que quiere decir que el autor debe lograr su completa liberación interior. En ese sentido el gesto negador de *ready-made* aparece como un «juego dialéctico» y, al mismo tiempo, «un ejercicio ascético, una vía purgativa» (27).

---

(22) *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza,* p. 10: «Esa es la dirección en que debería orientarse el arte: hacia una expresión intelectual antes que hacia una expresión animal.» *(Textos,* p. 53.) Cf. también la siguiente reflexión: «Hay como una explosión en el sentido de ciertas palabras: valen más de lo que quieren decir en el diccionario.» (P. CABANNE: *Entretiens avec Marcel Duchamp,* París, 1967, p. 18.)

(23) Cf. *ibíd.,* p. 50.

(24) *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza,* p. 14.

(25) P. CABANNE: *Op. cit.,* p. 84.

(26) M. DUCHAMP: *Textos,* p. 59.

(27) *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza,* p. 28.

Comentando el Gran Vidrio (*La novia desnudada por sus solteros*), Octavio Paz destaca su función preponderante de «mito crítico», en tanto que representa «una burla del mito tradicional» (la del culto religioso a la diosa) y que inscribe en dicha representación la crítica de esta crítica (del maquinizado amor moderno). «En el primer momento traduce los elementos míticos a términos mecánicos y así los niega; en el segundo traslada los elementos mecánicos a un contexto mítico y los niega a su vez. Niega al mito con la crítica y a la crítica con el mito. Esta doble negación produce una afirmación nunca definitiva, en perpetuo equilibrio sobre el vacío. O como él ha dicho: *Et-qui-libre? Equilibre*» (28).

Pero el Gran Vidrio como *monumento* no se aparta completamente de la «gran tradición de la pintura de Occidente»; pertenece a ella por su negación del finalismo estético (29) y por su exaltación/encarnación de la Idea de la Crítica, siendo determinante el papel transformador de la ironía. De manera que podemos decir que «el arte de Duchamp es intelectual y lo que nos revela es el *espíritu de la época:* el Método, la Idea crítica en el instante en que reflexiona sobre sí misma, en el instante en que se refleja sobre la nada transparente de un vidrio» (30).

Hay un cierto paralelismo entre el Gran Vidrio y el poema *Un coup de dés,* de Mallarmé, sobre todo en la forma de crear: ambas obras son abiertas, inacabadas porque inacabables. Están construidas encima del vacío que es «la ausencia de la Idea». Se trata de «metáforas del vacío. Obras abiertas, el himno y el mural inician un nuevo tipo de creaciones: son textos en los que la especulación, la idea o "materia gris", es el personaje único» (31).

Su contradicción íntima consiste en su desafío o llama universalizadora: aceptar la condena eterna al círculo vicioso y a la vez le rompen, «afirman simultáneamente la ausencia de significado y la necesidad de significar y en esto reside la significación de ambas obras. Si el universo es un lenguaje, Mallarmé y Duchamp nos muestran el reverso del lenguaje: el otro lado, la cara vacía del universo. Son obras en busca de significación» (32).

Para Octavio Paz el «Gran Vidrio es la última obra realmente significativa de Occidente; lo es porque, al asumir el significado tradi-

(28) *Ibíd.,* p. 45.
(29) «Era renuncia a toda estética, en el sentido ordinario de la palabra. No hacer un manifiesto más de nueva pintura.» (P. CABANNE: *Op. cit.,* p. 72.)
(30) *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza,* p. 50.
(31) *Ibíd.,* p. 52.
(32) *Ibíd.,* p. 53.

cional de la pintura, ausente en el arte retiniano, lo disuelve en un proceso circular y así lo afirma. Con ella termina nuestra tradición» (33).

Al mismo tiempo inaugura un arte nuevo, el de la reciprocidad, el arte de donde se desvanece el creador como personaje privilegiado. «Arte fundido a la vida..., un arte que *obliga* al espectador y al lector a convertirse en un artista y en un poeta» (34).

Marcel Duchamp siguió sus ideas hasta la consecuencia extrema, se encaró decididamente con lo (que se manifiesta como) real y nunca se reconoció vencido. Dejó de pintar, abandonó el arte para jugar al ajedrez.

Imaginó su obra en la perspectiva exclusiva de liberación, de acto y no de reflejo; rechazó todo ensayo de constitución del Arte y del Artista; en su óptica «el fin de la actividad artística no es la obra, sino la libertad. La obra es el camino y nada más» (35).

★

Creemos que esta última frase nos brinda el mejor resumen del encuentro aclarador de los dos artistas. Lo que Octavio Paz buscaba, lo que destacó en la obra de Marcel Duchamp, es su empresa de *destrucción artística del ser aparente* y su «silencio abierto» pero negador, concerniente a una pluralidad jerárquica de los entes.

Duchamp repudia toda creencia; su postura, expresada por él mismo, es radical: «No creo en la palabra "ser". El concepto ser es una invención humana... Es un concepto esencial que no existe de ninguna manera en realidad, concepto en que yo no creo, pero en que la gente cree a pies juntillas. ¿A quién se le va a ocurrir no creer en la palabra "yo soy"?» (36).

Puesta en duda permanente de la más firme certitud filosófica del hombre por la más alta expresión humana (arte, en su tradición occidental, como delegación de dioses), tal fue el camino explorado por Marcel Duchamp. Octavio Paz queda fiel al mismo rumbo, con la pretensión y esperanza que sea posible avanzar el límite del conocimiento transformador (de la *praxis teórica* en el sentido orteguiano). Detrás del signo —símbolo deshumanizado— entrevé su fuerza de/formativa: no es tarde aún para liberar la sagacidad del pensamiento, que podrá ordenar el caos en una nueva totalidad. Crear y re-crear el ser caminando hacia él.—*ZDENEK KOURÍM (110, rue du Bourg 45 GIDY, France).*

(33) *Ibíd.*, p. 57.
(34) *Ibíd.*, p. 59.
(35) *Ibíd.*, p. 61.
(36) P. CABANNE: *Op. cit.*, p. 169.

LAS CRIATURAS REINVENTADAS DE LA POESIA DE LEON DE GREIFF

El poeta antioqueño León de Greiff utiliza a todo lo largo de su extensa obra poética una serie de recursos estilísticos diversos y los hace resaltar, poniendo de relieve las imágenes peculiares de su poesía. Estas imágenes van haciendo un mundo unificado de figuras o figuraciones que se mueven en la imaginación del poeta, en ese riquísimo universo, donde los ingredientes emotivos toman cuerpo y pasan al poema con decidida voluntad de estilo.

Lo que el poeta pone al alcance de todos son unas imágenes definidas creadoras de un mundo originalísimo y de un espacio adecuado al servicio de la obra.

El mundo forjado por De Greiff es aquel mundo de construcciones poderosas que ha entregado una imaginación aún más poderosa. Las imágenes provocan otras y luego otras, consecuentes dentro de esa sucesión y esta reiteración de imágenes metafóricas iguales; por virtud de la repetición y de la insistente alusión se convertirán en *símbolos*, y aún más tarde van a «convertirse en parte de un sistema simbólico o mítico» (1).

Este mundo de las imágenes greiffianas, una vez conocida la obra total, es un cosmos real, verdadero, cosmos que no hace más que bullir con la avidez de vida en que también se agitan las formas que damos en llamar producto de la *realidad*. Las imágenes en el mundo greiffiano serán un calco, una copia; mejor, un reflejo de un mundo nada extraño. Un mundo integrado por objetos reconocibles, con existencia *real*. Pero este otro sitio en el que las figuraciones del poeta se mueven es un lugar perfectamente localizado: geografía emotiva, con cumbres, con ríos que fluyen, con mares que se agitan, bosques sombríos o amenos, noches que suceden a los días, climas que comunican frío o calor. Todo se va edificando a manera de un *dios* que creara un mundo y después de crearlo colocara en él a los animales y a los hombres que van a vivir y convivir en ese espacio. Este hombre, producto del invento, lo crea De Greiff a *imagen y semejanza* del hombre natural.

Todo ello lleva a pensar en la imagen del primitivo hacedor de mitos, cuando el hombre entra en contacto con una naturaleza pletórica de acontecimientos desconocidos y de fenómenos extraños que no se explica y de los que surge el *mito*, ya con nombre propio y configuración delimitada.

---

(1) Cf. R. Wellek y A. Warren: *Teoría Literaria*, Madrid, 1962, p. 225.

Cassirer, en su libro *The Philosophy of Symbolic Forms* (New Haven, 1953), examina estas ideas a partir de la realización del mito mismo y ve que la distancia entre lo ideal y lo real, la distinción entre un mundo de realidades inmediatas y uno de significaciones mediatas, es familiar a su visión de las cosas y de los acontecimientos. Hemos de insistir, por tanto, en que estas imágenes son los componentes de un *lugar* verdadero no menos «existente» que éste en que habitamos. Con sobrada razón señala Marcelino C. Peñuelas que el hombre contemporáneo, tratando de hallar los niveles de lo real, se encuentra en circunstancias trágicas comparables a las del hombre del período áureo griego, haciendo la salvedad, en cuanto a la obra literaria se refiere, de que «hace falta sólo el genio de un gran escritor para llegar a las capas profundas de lo humano, para objetivar de forma artística la dimensión humana de la realidad» (2). Una buena parte de la literatura actual pretende recoger esta realidad como expresión de los tiempos en que se vive.

Es ése, en parte, el objeto de las discusiones de Dilthey cuando, al tratar de la nueva poética, o sea la teoría o ciencia de la literatura, afirma que ésta deberá abordar el estudio del fenómeno poético desde el doble punto de partida *subjetivo-objetivo*, completando los hallazgos de la investigación psicológica con los aportes históricos y antropológicos-culturales necesarios. En su estudio sobre la imaginación del poeta, Dilthey parte del punto de vista subjetivista, psicológico, sin desinteresarse del punto de vista histórico, que es el fundamento de los ensayos que forman el volumen *Vida y poesía* (México, 1954); porque —aplicando esto a nuestro poeta— para Dilthey «la base de toda verdadera poesía es la vivencia, la experiencia viva, elementos psíquicos de todo género que se mantienen en relación con ella. Todas las imágenes del mundo exterior se pueden convertir indirectamente, a través de esa relación, en material para la creación del poeta...; toda obra poética actualiza un determinado acontecer».

Por este camino llegamos a la conclusión de que el poema tiene siempre su punto de partida en las vivencias del poeta. Así, al igual que nuestro cuerpo respira, nuestra imaginación pide ser colmada con las vibraciones de la vida afectiva. La emoción hace lo posible por revelarse en sonidos, palabras e imágenes; la intuición nos satisface por completo cuando va cargada de las vibraciones del sentimiento. De esta fusión de la intuición con el sentimiento surge la creación de los elementos que irradian en la luminosidad de la *imagen*.

Las imágenes greiffianas así logradas cobran cuerpo en un grupo

(2) MARCELINO C. PEÑUELAS: *Mito, literatura y realidad*, Madrid, 1965, páginas 147-148.

inmenso de criaturas fantásticas—animales y seres humanos—y que el poeta va colocando en su lugar correspondiente y asignándoles un papel determinado.

Constatación de un mundo real

Todo este mundo gira alrededor de las personas que lo viven; mejor, alrededor del personaje que lo ha creado. El poeta mismo gobierna a sus criaturas precisamente porque son entes de su creación. Constata esto cuando en *Tergiversaciones* (1925) nos dice en un soneto:

> *Yo vengo de un imperio fantástico, ilusorio,*
> *de un abolido imperio lunario, ultrarreal,*
> *donde todos los meses son uno; floreal,*
> *y uno sólo el color: azul, bajo el cimborio...*

Allí está presente la figura del *dios* que dice venir de un impeiio maravilloso de perpetua primavera. Al mismo tiempo que constata la naturaleza real en su localización del reino del que dice haber llegado, nos lo hace ver un tanto tambaleante, lo crea *ilusorio*. Aquí los planos de lo real y de lo imaginario se entrecruzan. Existe una realidad que provoca la confidencia del poeta; un territorio de que proviene y del que llega cargado de experiencias vividas: país con flores perpetuas y celajes coloridos precisos. Estos son los elementos que resaltan en el soneto citado. Aquí es cuando el poeta comienza a referirse a otro elemento importantísimo, testimonio, entre otros, de la existencia de su mundo real: el tiempo. Sin embargo, el tiempo aparece abolido al no ser elemento determinante de los cambios en personas y cosas. Con ello trata de conseguir una particularización y diferenciación entre el mundo imaginado y el mundo real: *todos los meses son uno: floreal, / y uno solo el color: azul, bajo el cimborrio / inmóvil de su cielo...*

Al detener el transcurso de las horas y con ello el consiguiente fenómeno del sucederse de las estaciones del año, nos lleva a formar una visión plástica del conjunto. De esta manera quedará este mundo fijo, grabado como un cuadro o una fotografía donde nada cambia y donde lo observado permanece igual, detenido. Lo móvil y lo inmóvil se encuentran frente a frente, intercambiando papeles: si el paisaje se ha quedado de forma perpetua en lo que de esplendidez posee, la *carroza de la tristeza* del primer terceto—con toda su carga de mito tradicional—no se detiene y sigue su viaje. La tristezá será la imagen portadora de la única realidad que valora el poeta.

En la *concepción* De Greiff no se detiene para dejar constancia de este entrecruce (realidad-imaginación) cuando afirma que es éste —aquel imperio— «el espejismo de la trivial naturaleza», dejando al lector en una situación de imprecisión que es lo que en verdad se propone. Este paisaje *ultrarreal* influirá en la conducta de las criaturas que lo habitan y las hará asumir posturas diversas; así, un paisaje desértico o uno lunático albergará diferentes figuras o criaturas que reaccionarán de distinto modo ante la *vida.*

Un mundo sonoroso

La ordenación de este mundo greiffiano es extraordinaria. He aquí un lugar en el que la persona del propio poeta-creador, primer colono de ese mundo, alterna con las sucesivas imágenes, organizadas de una manera escalonada. Primero (remitámonos al soneto citado) surge del caos creativo de imágenes lo que aparentemente es intemporal: el sonido, eso que será *multisonoro de armonía ideal / y franca...* Todo, desde ese comienzo, llevará como una especie de halo o contraseña apropiada, algo así como la huella del pecado original de las criaturas greiffianas, esto es, el acompañamiento de una armonía ideal, como si al crearlas el poeta hubiera dicho: ¡Compañera te doy! ¡Hágase la música!, prefiriendo ésta a la luz. Por ello vemos que todas las imágenes del poeta están atravesadas por bandadas de sonidos, por rayos tronantes de una música armoniosa y a ratos dulce, nada extraña a la situación de ese recién nacido universo. De aquí que hasta las flores transporten su equipaje musical:

Lirios sutiles en zarpas crueles,
lirios sutiles que el viento aja,
fueron el ritmo de los rondeles,
fueron el mirto que se desgaja
y el loco canto de los rábeles...

y la lluvia cante canciones *morosas y lentas,* y que hasta la noche sea un instrumento musical más: *Noche, piano de ébano.*

Diversas criaturas, diversos oficios

Las criaturas poéticas reconocidas como tales realidades tendrán sus nombres diferenciadores, y a partir del primer habitante de esos parajes —el propio autor— éstos se sucederán paulatinamente. Jorge

Zalamea, en su prólogo a las *Obras completas* de León de Greiff (Medellín, 1960), ha dicho que es el poeta colombiano «apoderado general de un consorcio cosmopolita de poetas», y pasa inmediatamente a dar una lista de algunos de ellos, reconociéndola incompleta: «Leo Le Gris, Matías Aldecoa, Gaspar Von del Nacht, Erik Fjordson, Sergio Stepansky, Claudio Monteflavo, Ramón Antigua, Gunnar Tromholt, Proclo, Diego de Estúñiga, Harold «el Obscuro», Lope de Aguinaga, Guillaume de Lorges, Miguel Zuláibar, Beremundo «el Lelo», el Skalde y otros no menos desvelados, avinados, exaltados y amorosos vates, bardos y orfeos.»

Todos estos nombres recorrerán la escena greiffiana, apareciendo como personajes que integran la acción de un evento dado en el poema o en la semihistorieta, y desaparecerán más tarde para reaparecer luego con nuevas fuerzas y renovado brío en la composición.

Sin embargo, la imaginación del poeta quiebra la estructura lógica que impone el lector a estas imágenes. Lo que pudieran ser simple y llanamente personajes de una serie de poemas, dejan de serlo para incorporarse a la verdad de la *existencia,* es decir, existen y, lo que es más, dan prueba de esa existencia en la originalidad artística de las funciones y los oficios que desempeñan. Al comienzo de *Libro de signos* (Medellín, 1930), donde coloca el poeta su famosa «Farsa de los pingüinos peripatéticos», aporta un testimonio importante:

> Esta *Rapsodia Fantasista,* de cuyo origen ya no se sabe; de cuya intrascendencia, nescencia y nugacidad no me curo, ni se curó el *Trío Coautor;* de forma y desarrollo, si los tiene, ya no me doy cuenta clara; la edita *Matías Aldecoa,* unidad del *Trío Coautor* (clarinete, fagot y trompa), con el consentimiento de los «altos heliotropos» y con el de *Leo Legris,* unidad del *Trío Coautor,* en su nombre y en el de *Gaspar Von der Nacht,* unidad del *Trío Coautor,* desaparecido misteriosa u oscuramente en Korpilombolo (Lappland; Sverige; 66°, 44', aprox. latitud Norte; 23°, 10', aprox., longitud Este, de Greenwich), que allá fuera, *Gaspar,* a caza de sus dos compañeros, metido en error por una cierta consonancia existente entre Korpilombolo y el país en donde *Matías* y *Leo,* inducidos en menesteres odiséicos por un supuesto viking de categoría ínfima, Eric Fjordson, pescador de bacalaos y arenques y de poesías ioadas y salinas, buscaron «la vida en bruto», hace ya de ello.

En adelante la obra —el relato— no será tarea unipersonal, sino colaboración de varios creadores, y cada cual, desde su sitio, contribuirá a la unidad total. Esta plural autoría se multiplicará con nuevos añadidos al grupo inicial, constituyendo una agrupación de personas, todas ellas creadoras, que se mueven en la esfera de la conciencia del poeta.

El hacedor de este mundo tiene la misión de dotar a sus criaturas de un oficio, y ¿qué mejor ocupación que la del poetizar? Todas estas criaturas poetizarán, aunque sus principales ocupaciones sean diversas. Es preciso recorrer el mundillo de los «relatos» en *Variaciones alrededor de nada* (Manizales, 1936), o mejor, las semihistorietas de *Prosas de Gaspar* (Bogotá, 1937) y las de *Bárbara Charanga, Bajo el signo de Leo* (Bogotá, 1957), para sacar de ellas en limpio el *dossier* de cada una de estas personalidades y de otras muchas no mencionadas por Zalamea: Sirg-el-Oel —bardo berebere—, Cornelio Rufo Pino —poeta bucolista—, Mosén Canijo —vate ultrarromántico y humorístico—, Maestro Malaquita —sabedor y protervo corrosivo y crisostómico de la Añeja Guardia—, Farina —de la Guardia Joven—, Von Pfaife —músico malogrado—, etc. La lista es interminable; pero estos ejemplos nos dan una buena idea de cómo se integra este mundo de las imágenes y la distribución de los oficios que en ese mundo se ejercen.

La realidad del hombre greiffiano es genuina. El ámbito en que se mueve está lleno de presencias humanas, y esta humanidad no es ajena a la experiencia total del vivir, por la que pasa en su transcurrir y en su devenir. Llevará consigo una carga humanísima de *mitos,* de apariencias de la verdadera realidad. Cada una de estas criaturas va a integrarse al espacio poético que para ellas crea De Greiff, sin deshacerse de las características, virtudes y vicios de todo ser realmente vivo. Por eso nunca serán propiamente seres fantásticos, ya que transportan el sello de su humana condición.

Este hombre greiffiano no podrá ser, desde luego, un ente disasociado de la realidad. Lleva en sí mismo sus limitaciones y a la par su dosis de *irrealidades* congénitas. Una visión del mismo que pretenda ser objetiva no podrá divorciarse de las «fantasmagorías» que todo ser humano conlleva.

Al lado de este ser aparece una serie de nombres de personajes históricos o novelescos que moran las mismas regiones imaginarias (Villón, Atlas, Nerón, César, Margarita, Buridán, Rodolfo Valentino, Wagner, etc.) y que se tutean con personajes de la mitología y de la ficción literaria; personas que bullen en su conciencia y que afrontan una misma carga de emociones.

También los animales ocupan un lugar prominente en la distribución de quehaceres. La preferencia, sin embargo, por diversos tipos y especies se manifiesta desde la primera lectura. Los animales favoritos de las constelaciones poéticas greiffianas serán *los búhos.* Y ¿cómo no habrían de serlo? Los búhos son, por aceptación general y por tradición, símbolo de sabiduría; su aspecto y su significación encajan bien

en la concepción de De Greiff y casi calcan o reflejan la figura estrafalaria del poeta de *Tergiversaciones,* con su barba y su noctambulidad a cuestas, hasta con la pipa caracterizadora; ¿no es cierto que se dice del búho que es el único animal que fuma? Las afinidades serán grandes y no vacilará el poeta en declararlo:

Me alucinan los búhos;
los búhos que me dicen
cánticos ignorados,
diabólicos, ocultos;
los búhos que me cuentan
leyendas empolvadas
y crímenes hirsutos...

Son los búhos los únicos que podrán descifrarle el misterio de la esfinge y quienes, a su vez, canten la tonada que más le place: *La luna estaba lela / y los búhos decían la trova paralela!*

Estos, junto a *los pingüinos,* integrarán la élite de esta sociedad zoológica. Los pingüinos son un símbolo de ciertos seres humanos a los que el poeta ridiculiza. Estos tipos no pueden faltar en su obra, ya que, entre otras cosas, contribuyen a equilibrar y a caracterizar —con los polos opuestos— su complejo mundo:

La tropa de pingüinos
lozanos y mohínos,
imbéciles y sabios,
tontos, y ultrasatíricos,
maestros en los resabios
líricos,
o bien personajes serios,
hiperserios,
de tardo y grotesco porte
que habitan tierras del Sur
—extremo Sur—,
y del Norte
—extremo Norte—.

Aparición del hombre múltiple: los heterónimos

El gran poeta Yeats decía que una máscara hace hablar la verdad al hombre. Ya esta máscara del teatro clásico era conocida como «persona», y no sorprende que la lengua haya disociado los vocablos, atribuyendo a cada uno —persona y máscara— valores semánticos diferentes.

En la obra poética de De Greiff las criaturas aparecerán desempeñando el papel de ciudadano de ese mundo. Estas *personas* se asociarán con aquella del autor mismo, que es, a su vez, personaje centralísimo de la acción. Todas ellas no serán más que fichas de un ajedrez, que, si a primera vista parecen responder a estímulos autónomos, obedecen, en verdad al impulso del *envión* emotivo del artista que las crea.

El hecho de que estas criaturas aparezcan en aglomeraciones nos hace pensar en aquella filosofía de las masas de Ortega y Gasset y colocarlas, si prescindimos de ciertas conclusiones que no nos interesan, dentro de un determinado cauce epocal. Recordando cómo Ortega caracteriza al presente siglo teniendo en cuenta al hombre que lo vive, veríamos que: «Por lo pronto, somos aquello que nuestro mundo nos invita a ser, y las facciones fundamentales de nuestra alma son impresas en ella por el perfil del contorno como por un molde». De aquí que si buscamos la realidad anímica interna del hombre contemporáneo, veremos que se ha formado —según Ortega— al calor de unas ideas liberadoras, sin limitaciones. Las posibilidades que se presentan, pues, a este hombre son infinitas, a diferencia de lo que le ocurría al hombre del pasado, que para poder realizarse hallaba múltiples obstáculos en su camino. Siguiendo a Ortega, el hombre *nuevo* se dice: «Vivir es no encontrar limitación alguna; por tanto, abandonarse tranquilamente a sí mismo. Prácticamente nada es imposible, nada es peligroso y, en principio, nadie es superior a nadie» (3). En su formación y luego en su comportamiento, este hombre *novísimo* no recurre a agentes exteriores para que acudan en su ayuda; le basta con su propia fuerza y su propia conciencia para campear a sus anchas por el mundo. Este *abandono* a sí mismo, en conjunción con la sensibilidad artística del poeta, contribuirá a facilitar la creación desde adentro de una diversidad de criaturas, es decir, dará nombre e individualizará a una variedad de impulsos, de gustos y rechazos, de vivas actitudes que habitan las galerías interiores del poeta. Una vez que esas invenciones —ahora individuos— revisten su máscara correspondiente, serán ya, desde ese instante, portadores de la verdad poética.

La necesidad de crear ciertos entes copartícipes en la invención del poeta parece ser una actividad peculiar de nuestro siglo. Al exigírsele al poeta, ante todo, «autenticidad», acaso le pareció necesario crear diferentes criaturas en quienes depositar o a quienes transferir los diversos *yos* que aquél lleva dentro. Esas criaturas, constituidas como

---

(3) Cf. José Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas*, Madrid, 1962, p. 107.

tales, tendrán absoluto derecho no sólo a una existencia, sino a un pensamiento «personal», suyo, y no podrá ser tachado de falso o de insincero lo que se publique bajo su nombre.

Esta creación de «heterónimos», de criaturas que se corresponden íntimamente con su creador, no sólo va a darse en la obra de De Greiff, sino en la obra de otros poetas. Así los personalísimos Abel Martin y Juan de Mairena, ligados a la fina sensibilidad de Antonio Machado, sin contar con esos «doce poetas que pudieron existir» del *Cancionero apócrifo;* en Portugal, Fernando Pessoa y sus correspondientes Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis. Sobre Pessoa dice Ernesto G. Da Cal:

> Pessoa says elsewhere, «To simulate is to know oneself», and during his short life he carried this dramatic adventure to remarkable lengths. In his effort to annihilate his own «objective» truth through feigning, he projected himself into four different poet-personalities (...) Pessoa did not intend these three names as pseudonyms. He called them «heteronyms», for they were autonomous entities in both nature and mode of expression. He defined them psychologically and biographically, and at times even engaged in polemics with them (4).

En Hispanoamérica, además de De Greiff, se desarrolla, a partir del modernismo, un gusto por el seudónimo que, pasando por Porfirio Barba Jacob (coterráneo de De Greiff) y Gabriela Mistral, llega hasta nuestros días con Pablo Neruda. De este último se sabe que no sólo utiliza su seudónimo actual, sino que utilizó otros, como Sacha Yegulev, héroe de Andreiev, y Lorenzo Rivas, además del anonimato singular de *Los versos del capitán,* que es a un tiempo una manera eficaz de echar fuera su otro *yo.* Pablo Neruda permanece definitivamente a partir de 1946. Sobre estas criaturas múltiples que Neruda proyecta en su obra nos habla E. Rodríguez Monegal en *El viajero inmóvil* (B. A., 1966):

> Cada libro importante, cada etapa definitiva de la trayectoria poética de Neruda produce no sólo poesía, sino también una *persona* (...) La máscara trágica no sólo sirve para ocultar el rostro; también ofrece una versión definitiva y estéticamente completa del personaje. Sirve así mismo para proyectar más lejos la voz, lo que aplicado a la poesía tiene su importancia (5).

Esa *persona* es la representante de un yo doble, triple o cuádruple, que en sustancia no deja de ser uno. «Esa dramatización —sigue di-

---

(4) Cf. *The Poem Itself*, New York, 1960, p. 199.
(5) Cf. E. RODRÍGUEZ MONEGAL, *Op. cit.*, pp. 19 y ss.

ciendo Rodríguez Monegal— crea y sustenta la voz individual y le da una autoridad de la que el yo particular carece.» En esa personificación encuentra el lírico actual un recurso fecundo, una fuente creadora más para hacer viva, en su objetividad, la propia voz.

En De Greiff esas *otras* criaturas se podrían catalogar de acuerdo a lo que el propio poeta nos dice de ellas. Las criaturas más importantes, sin lugar a dudas, serán Gaspar de la Noche (o de la Nuit, o Von der Nacht), Matías Aldecoa y Leo le Gris (o Legris); un segundo lugar lo ocuparía Sergio Stepanovich Stepansky, y en línea descendente, otros muchos más. Estos «heterónimos» podrían ser agrupados por afinidades: Gaspar y Sergio se hermanan en comportamiento, se unen en su soledad de raíz, soledad *nórdica,* exótica si se quiere, que no encuentra horizonte adecuado. Gaspar produce todo un libro, en el que el personaje central trata de definirse como un ser vivo, real, dentro de su complejo universo poético. El poeta les une y llega a decir que «Gaspar, Leo y Matías considerábanse tres en uno como cierto aceite» *(Prosas de Gaspar, op. cit.,* p. 19). Tales individuos están unidos por sus «truculentas y arbitrarias fantasías y ensoñaciones» *(P. de G.,* página 57) y por el color inclusive a veces: «gris azulenco» en Gaspar, «gris y moroso» en Aldecoa. Los tres adoptan actitudes semejantes, gustan de la charla de café, de la famosa pipa y, sobre todo y ante todo, de la poesía:

> Y en el cafetín (...) conocí a Matías —Matías Aldecoa—, bardo inédito por esos ídus más que hoy: charlador infatigable como infatigable rimador de fantasías humorísticas y burlescas, y famoso fabricador de humo de su pipa y de su caletre; doñeador fervoroso, y buen amigo de Baco, el de las viñas (6).

La libertad total, sin trabas de ninguna clase, es el ensueño de los tres amigos. Podemos comprobarlo tanto en la «Canción de Sergio Stepansky» como en su «Relato», ambos de *Variaciones alrededor de nada.* Los dos poemas representan algo así como una fuga hacia la libertad y el rompimiento con las ataduras morales y sociales. Lo que separa un poco a Gaspar de Sergio Stepansky es la misma *literatura,* de la que surgen como personajes. Gaspar está atado a la literatura y no ha roto el cordón umbilical que a ella le une. Sergio, en cambio, es un espíritu libre, tanto, que ni siquiera le importa el fin último, esencial para Gaspar de la Nuit. Gaspar dirá:

> *Busca, busca el espíritu mejores aires* (7)

(6) *P. de G,* p. 12.
(7) Cf. *Obras Completas,* p. 392.

a lo que Sergio objeta:

> *Juego mi vida, cambio mi vida.*
> *De todos modos*
> *la llevo perdida...* (8).

Sergio Stepansky es para el mismo De Greiff y para sus compañeros el supremo escéptico y el que, sin embargo, obtiene las cosas mejores, las mismas que se le han negado al poeta o que espera le serán negadas: el amor verdadero, el «raro albur», el «ebrio azar» y —quizá— un «bel morir».

Esto no quita para que Gaspar sea otro pesimista irremediable. Gaspar es para el poeta la imagen que quiere ser. De Greiff se complace viéndose y reconociéndose en ella y siendo, como Gaspar de la Nuit, no un poeta del antojo o del absurdo, loco, despreciador, según otros dicen que es, sino sencillamente sincero (9).

Cuando Gaspar deja a sus amigos, a sus camaradas Le Gris y Aldecoa, gusta de llenarse los bolsillos con libros de poesías: Baudelaire, Poe, Rimbaud, Verlaine...; de estos dos últimos dice Gaspar que le tienen «sin cuidado sus de ellos aficiones sexuo-sentimentales». Gaspar de la Nuit pasa seriamente por entre las páginas de la obra greiffiana, como odiando la literatura, de la que es —y sabe que es— parte. Gaspar se debe explicar directa o indirectamente por la obra de Aloysius Bertrand, *Gaspar de la Nuit* (Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot), publicada póstumamente en 1842.

Este raro libro, del cual se vendieron sólo veinte ejemplares en su primera edición, a pesar del prefacio entusiasta de Sainte-Beauve, fue lectura predilecta del joven León. Por el Gaspard bertrandesco se explica la actitud del Gaspar greiffiano, su tedio universal, su pesimismo, esa fantasmal existencia, esas tinieblas en que aparece y luego desaparece. Aclaran los dos personajes las palabras de Michel Manoll en la introducción al Gaspard de Bertrand: «C'est un livre tout parsemé de sortilèges envoûtants que celui-ci, qu'ils émanent du ciel ou des diableries des XII et XIII siècles. On y redécouvre toute l'antithèse morale de l'art chretien, égaré dans un pandémonium monstrueux». En la obra de Bertrand encontramos profesiones y oficios de todo tipo: brujas, astrólogos, nigromantes, alquimistas, junto a apóstatas y monjes, leprosos y apestados. En ese universo oscuro y trágico se van ordenando las figuras hasta deformarlas, desproporcinándoles cuerpos y almas. El resultado es una especie de alegoría de la existencia misma. La

(8) *Ibídem*, p. 427.
(9) Cf. «Relatos de Gaspar», *Obras Completas*, p. 416.

«pintura» sobrenatural del *Gaspard* está muy cerca de la expresión del *realismo mágico* contemporáneo.

El ambiente romántico y la extraña creación fantástica impresionan a De Greiff hasta el punto de hacerle producir un nuevo Gaspar, menos cargado de oscuridades diabólicas, pero aún ligado a la atmósfera del libro del francés.

Otras personas harán acto de presencia en la obra de De Greiff: *Diego de Estúñiga,* casi un fantasma, que le recuerda los años de juventud y sus deseos de llegar a ser algo; *Gunnar Tromholt,* biznieto de vikingos y «cansado epílogo de raza soberbia», le trae a la memoria sus ancestros suecos y le da ocasión para la fuga —como Gaspar—, esta vez hacia la fantasía; Proclo, amigo dilecto de Aldecoa y de Gaspar, filósofo de café, poeta del diálogo sobre temas ocultos y sueños cabalísticos; Harold «el Obscuro», fantasma también como Diego de Estúñiga, pero que representa la madurez, recreador de actividades extrañas, especie de mago que crea las formas interiores y los gastos heroicos que confunden la mente de De Greiff y de sus criaturas, haciéndoles ver fantasías, especie de Fierabrás greiffiano; Guillaume de Lorges, trovador, juglar, «acontista» y libertino, etc.

Este conglomerado, esta muchedumbre igual y desigual, heterogénea y homogénea, tan separada y tan ligada en múltiples ocasiones, constituye el grupo de *heterónimos* de León de Greiff; criaturas que pueblan su universo poético y afrontan el destino que para ellos les crea el autor de su puño y letra. Destino único y diverso a la vez, según lo disponga el capricho del poeta, destino, sin lugar a dudas, traspasado del aliento lírico, magistral, de uno de los poetas más geniales de esta América nuestra.—*ORLANDO (ROSSARDI) RODRIGUEZ (Dept. of Spanish and Portuguese University of WISCONSIN. Madison. Wisconsin, USA).*

SOBRE LA MUERTE DEL ESTILO

La frase y la idea básica es de Weidlé, y su primera difusión entre nosotros se efectuó en «Cruz y Raya». Creo, con todo, que encierra una clave interpretativa válida —aun desde muy lejos del confuso idealismo weidleyano— para entender muchos hechos realmente importantes. Es curioso comprobar la amplísima área de coincidencias que podríamos encontrar en lugares tan distintos como las conferen-

cias de Ortega, recién regresado de su semivoluntario exilio (aunque allí aplicadas a la legitimidad política) y trabajos de historiadores o arqueólogos de inspiración dialéctico-materialista, como Bianchi-Bandinelli (por ejemplo, en su interesante aportación al VIII Congreso de Arqueología Clásica en 1963) o el académico soviético Gaidukevich en sus trabajos sobre «el imperio del Bósforo Cimerio».

I

Sustancialmente se trata de esto: el Arte, como totalidad, ha surgido (con la única excepción del cine) del rito. La mayor parte de arte conocidas tienen temas o directa o indirectamente religiosos. Directamente, salvo en nuestro mundo o en ciertas épocas y áreas de China o del mundo helenístico, indirectamente (por muchas vías), incluso en éstas. Por ejemplo, como estilización inconsciente de antiguos símbolos, como reiteración de mitologías ya caducas, o por la «sacralización» de contenidos «mundanos». En los dos primeros casos —así, la utilización de las «mitologías» heleno-romanas en el Renacimiento y Barroco o la carga de signos precristianos (germano-celtas, por ejemplo, en el arte Románico y Gótico)— se trata de una «desecración» o «hierolisis»; en el tercero, por el contrario (muchas obras del neoclasicismo revolucionario y napoleónico, del «realismo socialista» en relación con el «culto a la personalidad»), de una hieropoyesis o sacralización, en la medida en que ciertos valores históricos (la Razón, la Revolución, la Patria) son objeto de vicencias cuasi-religiosas.

Cuando falta una verdadera matriz religiosa, parece difícil que haya un verdadero estilo. Se reitera mejor o peor la anterior y lo exterior, y aun eso, a menudo con una vaga conciencia semi o para-religiosa (lo helénico en el Neoclasicismo y sucesores, lo «cristiano-medieval» en el Romanticismo, ciertos temas antiguo-orientales o hinduísta-budistas en los «Orientalismos» más tardíos, las figuras mitológicas del Africa negra o de Oceanía en los «Etnografismos» de nuestro siglo, etc.). Esto es bien visible, por ejemplo, en los muy agudos comentarios sobrerrealistas a la Exposición Colonial francesa de 1924-1925. O se trata de la adopción de formas de la naturaleza-vegetación, cristalización, etc., bien que con cierta inconsciente tensión «panteísta», como vio Eugenio d'Ors en cuanto al Impresionismo. O la mera resolución de problemas técnicos, «segrega» una especie de belleza funcional—muy distinta del «ornamentismo» burgués «victoriano»—, así en muchas máquinas, aviones, automóviles, equipos de laboratorio,

etcétera. Una personalidad genial, combinando unas u otras de estas posibilidades, puede lograr obras de valor indudable. Piénsese en Gaudí, en Picasso, en Lloyd Wright y Aalto, en el mismo Le Corbusier y hasta en algunos momentos particularmente felices de Dalí. Pero no se pasa —allende el límite de la obra concreta, individual— de efímeras «modas» o, a lo sumo, de «escuelas», sin que se llegue a crear un verdadero y propio «estilo».

No deben confundirse los fenómenos de «paso-estilo» (término tomado del biológico evolutivo «paso-especie») con los de muerte del estilo. Aquéllos son explicables por los conocidos criterios wölflinianos del «cansancio», etc., o por razones técnicas inherentes al fondo de la propia sociedad (o a su ambiente, incluyendo la «recepción» de influencias externas). En estos casos, no sólo en los relativamente «débiles» (paso del Románico al Gótico o del Renacimiento al Manierismo y de éste al Barroco), se trata de cambios —en el caso más grave, incluso, sólo de «mutaciones» dentro de la misma cultura—. En todo caso, un estilo sustituye a otro. El fenómeno de la muerte del estilo es más grave y radical.

II

Hay un caso extremo —¡ay!— no puramente hipotético, en el que la muerte del estilo es simplemente un concomitante de la muerte de la cultura (o, incluso, más radical aún, del exterminio físico —total o parcial— o del «desarraigo» vital-cultural absoluto del grupo humano portador de esa cultura). Cuando ésta es destruida desde fuera, sea por un agente humano (aztecas, mayas, incas frente a la conquista), sea por un agente natural (la deglaciación, por ejemplo). Dice certeramente Childe que «murió la caza y con ella los rituales destinados a mantenerla». Por tanto, también los estilos y formas de arte en que esos rituales se expresaban. Otra cosa es la mayor o menor «sobrevivencia» de temas o técnicas de esos estilos.

En cuanto a la expresión «muerte del estilo», fue acuñada por Weidlé, partiendo de otro ruso, creo que Dostoyevski, para el fenómeno ya visible en el siglo XIX (hasta un observador tan superficial como Musset lo notaba) de la falta de un estilo de la época, del gusto de la gente por coleccionar cosas de las más diversas procedencias. Dostoyevski «utopizaba» una ciudad en que se acumulasen estilos de las altas culturas aún vivientes, pero (desde el punto de vista de un «occidental» culto) exóticas (India, China, Islam), de altas culturas ya extintas (Egipto, Mesopotamia, etc.) y de las diversas fases del

pasado de la propia cultura (Helénica, Paleocristiana y Bizantina, Románico-gótica, etc.). No parece haberle interesado lo «etnográfico» y —en su tiempo— aún no era conocido lo propiamente «prehistórico».

Conocidas son las formas «griegas» posteriores al propio Neoclásico (éste, al menos, aún tenía cierta «voluntad de estilo»), «góticas» y «románicas» (o incluso más o menos «orientalizantes») de los diversos «romanticismos» y sus derivados. Los críticos más agudos de entonces ironizaban —incluso desde dentro, como don Juan Valera— sobre todo esto, y no digamos cuando era desde «contra», como las ácidas ironías de Heine contra los «helenistas» bávaros o el «esto es todo lo que ellos hacen» de Lenin ante el edificio del Parlamento inglés... A veces se trataba —irónicamente— de «salvarlo» por un cierto cuasimasoquismo (así, en Baudelaire o en el citado texto de Dostoyevski). Hubo posteriores tentativas de crear un estilo (Jugendstil, Modern Style, «Modernismo») y, por el costado de la pura «tecnicidad», tentativas cuasifuncionales (como la torre Eiffel). Derivando del cruce entre unas y otras cosas, todas las tendencias, sobre todo alemanas de la primera inmediata preguerra y del comienzo de la entreguerra («Sezession», Bauhaus, etc.).

III

Aparte del arrasamiento material de la derrota, y aun reconociendo ciertos logros parciales nada despreciables (en la escultura de Arno Brecker o en la arquitectura de Speer, por ejemplo), los estilos «fascistas» o «nacional-revolucionarios» —como el «koleslismo» nazi, el «romanismo» fascista, el «escorialismo» falangista, gran parte del «indigenismo» (salvo el genio de los muralistas) mejicano o las formas «magnificatorias» del tiempo del culto a la personalidad en función de la guerra patriótica soviética, parecen haber terminado en un fracaso interno, no haber cuajado nunca en verdadero y propio estilo. Esto —y muchas cosas más— nos llevan a dar la razón a la tesis de Weidlé en varios sentidos.

1.° No falta talento, ni aun genio. Los arquitectos fineses, brasileños, americanos y, en cierta medida, los alemanes pre y posnazis o, incluso, nazis; los muralistas e indigenistas mejicanos; muchos escultores catalanes, yugoslavos o ingleses; los grandes pintores, como Picasso; antes figuras, como Gaudí (nos guste o no) o Le Corbusier; antes aún los impresionistas, etc. Negar talento a esta gente sería pura necedad.

2.º Los medios son más abundantes que nunca: los materiales de construcción, la fotografía y el cine, la química y la óptica, las máquinas y aparatos, la simple acumulación de tradiciones antiguas (y el descubrimiento de las ajenas o de las aún más antiguas). Ninguna época ha sido tan rica a este respecto.

3.º La potencia económica de la sociedad de consumo o del «Estado patrón» (socialista o «fascista», según los casos), la fuerza política, los prestigios y riquezas (de Iglesia, partidos, empresas capitalistas, etcétera) puestos al servicio (o que ponen a su servicio, pero dotándola copiosamente de medios) del Arte, la «figura social» del artista (ninguna sociedad anterior habría tolerado el margen de independencia de un Picasso respecto sus «patrones» ideológicos o las arbitrariedades de un Dalí), a pesar de nostalgias inveteradas e infundadas, no han sido nunca tan grandes. Recuérdese la condición cuasi servil del artista griego, las «trampas» que hubo que hacer para que Velázquez ingresase en la Orden de Santiago. Las «servidumbres» —políticas o económicas— que aprietan al artista no son mayores (más bien son menores) que las que aprietan al científico, técnico, etc.; es más, a aquél se le autoriza un margen de «extravagancia» superior a éstos, etcétera.

4.º El resultado positivo —en cantidad y calidad— de obras concretas valiosas es indiscutible. Haría falta un pesimismo sistemático, un «derrotismo cultural» injusto y —probablemente— cierta dosis de mala fe para negarlo.

Pues bien, no menos innegables son estos otros hechos:

1.º La caducidad, astillamientos, choques entre escuelas (y escisiones en éstas) y maestros, etc. Nunca se llega a crear un estilo —a veces ni siquiera se pretende—. El ejemplo de Picasso es bien claro.

2.º Son mayores que nunca las posibilidades de falsificación, mixtificación, comercialización e industrialización (a veces positivas, por lo que tienen de difusión educadora, pero otras no, etc.). El caso de Dalí —y sus dotes y destrezas personales son indudables—, la divertida historieta del libro de Max Aub «Jusep Torres Campalans», lo demuestran plenamente.

3.º La escasa popularidad de una parte de las mejores obras. El pueblo que «se sentía» en el Gótico o incluso en el Barroco (salvo anecdóticas y más bien minoritarias reservas de detalle) o lo absorbe pasivamente, como una droga más de la sociedad de consumo (y aún ahí sin gran «adhesión», salvo quizá para ciertas formas de cine o de

música), o lo «utiliza» sin la menor «gratificación» estética—cosa muy frecuente en Arquitectura y Urbanismo—o sin más «no lo siente». Las innumerables formas de filisteísmo y (seudo) antifilisteísmo, los «pompierismo» de «derecha» y de «izquierda», la incomprensión o el seudoasombro, en suma, la «mala conciencia» en todos los sectores y a todos los niveles, son evidentes.

Se dirá que algo de eso ha habido siempre, pero ni en cantidad, ni en calidad, ni en variedad, ni en intensidad, ni en generalidad, ni en elasticidad de los márgenes de variación ha habido nunca tanto (al menos en la medida en que tenemos información mínimamente suficiente para juzgar). Parece indiscutible que no hay estilo. Aunque haya muchos y buenos artistas y obras, más y mejores posibilidades que nunca.

Todas las tentativas de creación de estilos—y son muchos—se reducen a experiencias de laboratorio, a veces valiosísimos—como las muchas y variadas en torno a la Primera Guerra Mundial (Aguilera Cerni señala la cumbre de esos esfuerzos hacia 1912) y sus continuaciones y reactivaciones posteriores (éstas ya francamente cargantes). O se trata de lo que ya dijimos de repetir o copiar lo de antes, lo de fuera o lo de «abajo» (ingenuismos y «aduanerorusismos», «pops», «pintores de domingo» y parecidos). Entre imitar una «antigüedad» considerada como ejemplar (el «clasicismo», en sentido dorsiano) y una «prehistoria» más o menos inventada (Barroquismo del mismo). Y en un lado u otro, la utilización de «formas naturales», la movilización de lo onírico, la abstracción geométrica. El puro «materismo» (someterse a las condiciones de la materia empleada), los diversos «funcionalismos», etc.

Que conste que:

A) Que más o menos esto se ha dado siempre. Sí, pero en otras épocas de nuestra propia cultura y—en la medida en que mi información me permite hablar—en otras culturas *al servicio y dentro* de *algún estilo*. No ahora como suplencia y tentativa fallida (que no pasa de hazaña personal o de escuela o de moda).

B) Que esto ha dado y da obras y grupos de obras concretas valiosas y aun valiosísimas, pero *no consigue cuajar en un estilo.*

C) Que para estos efectos igual da moverse en una línea hiperracional (geometrismos, funcionalismos y clasicismos diversos) que en la del «asalto contra la razón» (onirismos, expresionismos o impresionis-

mos, sobrerrealismos y realismos mágicos, primitivismos, etc.). Y que desde la más robusta arquitectura a la más evanescente música, pasando por la pintura y el cine, *nadie se libra de esto.* Y ello, cualquiera que sean las estructuras económicosociales o jurídicopolíticas y las superestructuras ideológicas que lo rodeen.

Nos hallamos ante un fenómeno que no es esterilidad artística, sino algo más profundo. Pero como tampoco hay, por ahora, exterminio total de pueblos ni agotamiento general—al revés, basta ver el progreso científico-técnico de la cultura—nos hallamos ante un caso de «muerte del estilo» casi «químicamente puro», como de «laboratorio». ¿De qué se trata? ¿No valdría la pena de abordarlo por otro lado? ¿La «secularización»? ¿El «eclipse de lo sagrado»—dada la milenaria y sólo muy tarde y nunca del todo rota relación arte-sacralidad—, no tendría algo que ver con eso? Trataremos de decir algo sobre eso.

IV

Para entender esto mejor podemos hacer varias cosas.

Dar marcha atrás en nuestra propia cultura y ver lo que ha sucedido.

Comparar con lo que nos conste que ha sucedido en otras altas culturas.

Tratar de comparar si en el material etnografico y pre o protohistórico encontramos cosas parecidas o comparables.

A) Detrás de la muerte del estilo—se entiende, en nuestro siglo XIX—está el Neoclásico, cuya vigencia se entiende bien (racionalismo, etc.), y que nace del agotamiento de la serie anterior (Renacimiento, Manierismo, Barroco, Rococó). Esta serie se vincula a la mentalidad general europea, corresponde (siempre que caigamos en el infantilismo «lineal») a las infraestructuras y, en el caso concreto del Barroco, responde perfectamente a un fenómeno religioso de amplio vicio, la Contrarreforma.

Esta serie hereda o releva formas y estilos de una serie anterior: prerrománico-románico-gótico, cuyas vinculaciones religiosas cristianas (o incluso «polémicamente» antimusulmanas), etc., son evidentes, no menos que la recepción (fenómeno de «frontera», que diría Ortega) de influencias del propio «campo enemigo», así como el más o menos difuso magisterio bizantino y las herencias conscientes (basilical, por ejemplo) o inconscientes germano-célticas, etc.

Esta serie surge después de una serie de tanteos, en una especie de interregno, de «tierra de nadie», dejada en la Europa occidental (salvo enclaves orientales, «bizantinos») por el agotamiento —y éste, a su vez, condicionado religiosamente— del arte bajo-romano y sus más o menos parciales (aunque a veces geniales —otro paralelo con nuestro tiempo: el talento no basta—) «adaptaciones» cristianas o parciales barbarizaciones y/o orientalizaciones (aparte las deficiencias técnicas y los reflejos del empobrecimiento). Ahí se da una combinación del «funcionalismo» y, casi diríamos, «cientificismo» de las termas y basílicas del mundo antiguo tardío y del arte «pop» de las catacumbas, aburguesado y clasicizado, al llegar al poder con Constantino —en esto, de acuerdo con Bianchi-Bandinelli.

B) El arte imperial romano es, a su vez, el resultado final de una serie parecida:

La «sacralidad» del Imperio, más o menos a partir de Augusto, y su expresión en un ambiente de gran riqueza de materiales y medios técnicos, que hereda al helenismo (o «helenitismo»), vinculado a temas religiosos (sincretismo, monarquía sacralizada). Oscila entre su propio «clasicismo» y su propio y orientalizado «barroquismo», con la inevitable derivación «rococó». E incluso —sobre todo en relación con esto— un comienzo de secularización.

Esto se produce más o menos en el siglo IV y arranca del arte griego clásico, que es predominantemente arte religioso (un cierto «rococó» y/o «mundanización» coherente en las figuras de Tanagra, etc., apenas pasa de la anécdota). Antes tenemos el arte griego «arcaico».

C) El arte griego «arcaico» (exclusivamente religioso, cierto «rococó» en la cerámica, etc.) es puramente formal y no afecta a los temas ni a la ideología. Emerge en el siglo VIII sobre el oscuro fondo de la llamada «Edad Media griega». Este es el resultado de la disolución de la cultura creto-micénica, el carácter religioso, de cuyo arte es absoluto, indudable, indiscutible e indiscutido.

Pero estos siglos XI-XII, con raíces hasta las fronteras mismas del neolítico (XII), se inserta en un esquema más amplio «egeo-anatólico», del que serán derivaciones laterales, por ejemplo, lo hitita, lo etrusco (que a su vez será una de las raíces de lo romano), lo tracio-frigio, etc. Todo esto, en sí y por sí, profunda y excluyentemente religioso.

D) Es evidente el paralelo entre la serie prerrománico-románico (el «respiro» después de las grandes dificultades del siglo X, que la tradición ha estilizado en los discutibles «terrores del milenio», el *«respiro» subsiguiente a la inseguridad, no la inseguridad misma;* en esto los

textos del siglo XI son clarísimos) gótico y las series griegas «prearcaico»-arcaico-clásico (surgido de la «fe de Salamina», que equivale al «respiro» posmilenario) helenítico.

V

Desgraciadamente, mi información sobre otras altas culturas es insuficiente y me resulta difícil construir series paralelas a las citadas. De todos modos, fenómenos como las «revoluciones» egipcias en el paso de las dinastías XI a XII o, más tarde, la crisis ejnatónica o de la «astralización» mesopotámica (y antes de la «solarización» egipcia en las dinastías IV-VI), la «zoroastrización» persa, la aparición, difusión (y en cuanto al subcontinente indio «evaporación» del budismo) y mil cosas más (nestorianización-maniqueización de la Alta Asia, cristianización-islamización de zonas afroasiáticas, etc.) y sus indudables reflejos en los estilos artísticos parecen llevarnos por el mismo camino.

En cuanto a la América precolombina, los espléndidos estudios de Laurette Sejourne sobre el «quetzalcoatlismo» y su expresión artística nos dejan en la misma perspectiva.

En cuanto a la pre y protohistoria y a los llamados (mal llamados) «primitivos actuales», nada nos hace negar; más bien muchas cosas nos hacen suponer procesos parecidos. Lo que madame Laming-Empéraire y nuestros amigos Leroi-Gourhan y Jordá, por grandes que sean sus discrepancias, y la antes Pestalozza han podido detectar de articulación posible —y aún probable— entre orientaciones religiosas (a la vez condicionados por el predominio materno o paterno en la sociedad, y éste, por su parte, por el predominio de recolección o caza mayor); la muy posible «estilización-secularización incipiente en el mesolítico, nos acercan cada vez más a interpretaciones de este tipo. Y hasta acaso (sólo digo «acaso») el paso de la «monumentalidad sepulcro-trofeo» musteriense al «arte» ya lineal y tentativamente «figurativo» del paleolítico superior y las diferentes técnicas de sepelio, etc., no sólo correspondan a un «salto» biológico (de *prae* y *protosapiens* a *sapiens* pleno), sino, conjuntamente con un enorme avance técnico, a una «mutación religiosa», sentido más «vital-continuista» y menos «mortuorio», descubrimiento de la *mujer* y quizá del *niño,* «totemismo cultural», etc.

Parece que, salvo *la destrucción total de una etnia o de una cultura, la «muerte del estilo», en cuanto distinta de un simple «paso-estilo», va vinculada a una «hierólisis», a una «muerte de Dios» o de los dioses.— CARLOS ALONSO DEL REAL (Universidad de SANTIAGO DE COMPOSTELA).*

PRINCIPALES CORRIENTES DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

En un panorama de las principales corrientes y autores del teatro español del siglo XX hay que ir a más de cien kilómetros por hora para poder resumir todas las tendencias.

Muy rápidamente diremos que al finalizar el siglo XIX, en 1892, es precisamente un novelista, Galdós, el que marca el rumbo al teatro español con obras que en su tiempo son tenidas por revolucionarias, en cuanto marcan una revolución teatral. En 1892 se estrena la obra *Realidad*, y el mero título señala la tendencia total a un realismo sobrio y matizado.

Son muy interesantes las opiniones o declaraciones teóricas de los autores de teatro sobre su propia obra y sobre su concepto del teatro. Por eso vamos a citar con frecuencia la teoría de cada autor teatral, porque ellas marcan la evolución del teatro.

Galdós dice que busca *la escuela de la naturalidad... en vez del arte enfático de los autores; atender más a la verdadera expresión de los sentimientos que a los efectos,* y añade: *El teatro debe tratar de nuestra propia vida, con caracteres de sencillez y verdad.*

Este teatro realista, por lo que se refiere a la escenografía, adopta un realismo de pormenor de la escuela de Antoine, del Teatro Libre de París, donde se llegaron a sacar a escena piezas sangrantes para ambientar al vivo una carnicería.

La compañía de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, que pusieron en escena a Galdós, llevaron al máximo este procedimiento. Nuestros abuelos recuerdan que en las mesas de los escenarios, cuando se servía una comida, se comían langostinos de verdad y se bebía *champagne* auténtico, y que los aristocráticos actores se hacían traer tapices y muebles de estilo para ambientar con autenticidad las obras representadas.

Como reacción ante aquellas otras falsas comidas con pollos de cartón y copas vacías, esto era una renovación.

Este teatro realista era al tiempo un teatro de ideas, las ideas de Galdós puestas en acción, las novelas teatralizadas y hasta de intención social. Así *La loca de la casa, La de San Quintín, Voluntad* y aquella tremenda *Electra,* cuyo estreno marca un hito en la escena española, como pudo marcarlo *Hernani* en Francia. Y por cierto que ya en *Electra* el realismo desemboca en un simbolismo.

El realismo de Galdós ofreció por primera vez en los escenarios el interior de la casa de una cortesana, lo que hizo que algunas señoras

distinguidas se fuesen de los palcos. Este realismo no permite más que la prosa. Recordemos que todo el teatro romántico había sido teatro en verso.

También a finales de siglo aparece Benavente. La realidad, la costumbre, el acontecimiento diario de la sociedad de la época son los elementos de la obra de Benavente, que, junto con una idealidad ibsesiana, revoluciona la escena de fin de siglo.

Relata la actriz Carmen Cobeña en un artículo necrológico sobre Benavente el regocijo y la mofa del público cuando en la primera representación de la comedia *El nido ajeno* uno de los protagonistas dice sencillamente en la escena del primer acto: «Dame la magnesia». Esta frase tan natural, tan de todos los días, provoca la hilaridad del espectador, que está acostumbrado a frases más altisonantes. Precisamente esta frase, tan simple, tan normal, tan dentro de la realidad, representa, en parte, la nueva escuela. Benavente escribe un teatro en prosa, donde los personajes hablan un lenguaje que da la sensación que todos podríamos hablar y donde se mueven con naturalidad y sin gestos afectados. Benavente seguía las indicaciones de *Antoine* cuando dice: *La verdadera obra realista exige un juego escénico sincero y natural, así como las obras clásicas necesitan la declamación, porque sus personajes casi siempre son puras abstracciones sintetizadas y carecen de vida real.* Benavente pertenece a la escuela del verismo y aplica los principios de la verosimilitud naturalista.

Ya pueden ustedes comprender que necesario es que un actor y un director de escena sepan literatura, pues el simple hecho de aplicar el sistema de dicción a una obra enfática puede destrozarla, que es lo que estamos viendo que sucede con nuestro teatro del Siglo de Oro; los actores se empeñan en decir el verso como si no fuera verso, cuando tienen que aplicar la declamación. Esto hizo que Zorrilla, en sus divertidos *Recuerdos de un tiempo viejo,* dijese que el famoso actor Julián Romea le había chafado muchas de sus obras, pues se empeñaba en aplicar la escuela de la naturalidad a dramas que no eran nada naturales, y exclamaba: «*¡La realidad del arte no tiene nada que ver con la realidad de la naturaleza!*» En su caso tenía razón.

El teatro de Benavente es teatro en prosa, con una separación total y definida entre sala y escenario, a la manera tradicional.

Mientras, en el extranjero estrenan Ibsen, Wedeking, Oscar Wilde, Bernard Shaw, G. Hauptmann, Srindberg, D'Annunzio, y Stanislawski en 1898 crea el Teatro Libre de Moscú, con su psicologismo verista, que culmina en la puesta en escena de *Las tres hermanas,* de Checov. El teatro de Benavente, impávido, ocupa más de medio siglo.

Así como Benavente, con su alta comedia de salón, quedaba incluido

en el costumbrismo de la época, Carlos Arniches es el mejor representante del costumbrismo de la clase baja, comedia popular, de gente del pueblo de Madrid, de los Madriles, para decirlo con tono arnichesco. Su teatro de género chico, de tan hondo arraigo a principios de siglo, entronca con la tradición del sainete dieciochesco de don Ramón de la Cruz, cuyos antecedentes están en Quiñones de Benavente. A Arniches le inspira Bretón de los Herreros y aquel inefable Ricardo de la Vega con *La verbena de la Paloma* y *Pepa la frescachona*. En música, Chueca y Chapí. Así Arniches estrena con música en el teatro Apolo *El amigo Melquiades o por la boca muere el pez*, sainete de costumbres madrileñas.

Se ha dicho que no todo es costumbrismo en la obra teatral de Arniches. Indudablemente el autor, aunque toma como materia prima para la elaboración de sus comedias al pueblo de Madrid, también imprime una deformación artística a sus observaciones de la vida real. Arniches, pues, copia e inventa. El resultado es esa jerga madrileña, difícil e inimitable, salpicada de chistes y modismos, que hace reír y entusiasma a críticos tan exigentes como Pérez de Ayala y escritores como Valle-Inclán y Pedro Salinas.

El diálogo de las comedias de Arniches vale más que las situaciones o el enredo. También Arniches en la creación de tipos es extraordinario. Fernández Almagro ha llegado a comparar estos tipos fantoches a los esperpentos de Valle-Inclán. Ya Arniches titula sus obras *sainete lírico, farsa cómica* y *tragedia grotesca*.

Tanto Galdós, Benavente como Arniches son enormemente populares, y llegan a la mayoría de los españoles, unos por su realismo y hasta filosofismo barato y el otro por su gracia melodramática. En todos ellos el personaje es monolítico, y su identidad no se pone en duda.

La aparición de Pirandello en la escena mundial marca época y determina un brusco viraje en la escena española, aunque sólo se manifiesta minoritariamente. Según Siegfred Melchinger: «*Pirandello dio el paso decisivo...; erigió en método el desenmascaramiento de los estratos que componen la persona: el hombre no era ya una esencia inequívoca, sino un ser de muchos rostros, y en eso precisamente consiste, según Pirandello mismo, su dramática: la constante confusión entre máscara y rostro...; la imposibilidad de determinar con exactitud la transición entre la apariencia y el ser.*»

El mismo Pirandello declara en Barcelona en 1924: «*Las gentes dicen que mi teatro es un teatro oscuro y le aplican el calificativo de cerebral. El teatro moderno posee un carácter diferente del antiguo: mientras que la base de éste es la pasión, aquél es la expresión del*

intelecto. Una de las novedades que he procurado al nuevo drama consiste en convertir el intelecto en pasión.»

El reflejo de Pirandello se acusa en Unamuno, valioso autor de teatro, cuya obra no tiene ninguna repercusión mayoritaria en su tiempo, ya que sólo fue estrenado en funciones únicas y universitarias, lo que no obsta para que posteriormente Buero Vallejo le haya reconocido como uno de los autores que más le han influido. Hay que ver, o si no hay que leer *Fedra* (1921), *Todo un hombre* y *Soledad*.

Escribió Unamuno un artículo titulado *Pirandello y yo* acerca de la identidad de los problemas que ambos se planteaban. El teatro intelectual, el cerebralismo de los creadores, se rebela contra el simple realismo de Benavente y mucho más contra el realismo minucioso de la escenografía. En el prólogo a *Fedra* dice Unamuno: «*es obra de pasión...; no tiene aparato; de una simplicidad adrede, exagerada, de una desnudez extrema. Es prosa muy enjuta, sin trajes, sin decorado, sin nada más que tres almas al desnudo*»; y luego añade algo que hoy puede sorprender a muchos, porque está en completa contradicción del llamado teatro total: «*Hay que acostumbrar a la gente a que vaya al teatro..., más que a ver,* A OÍR. LA PANTOMIMA, LO CINEMATOGRÁFICO, ES LA MUERTE DEL TEATRO COMO LITERATURA.» Por lo tanto, Unamuno insiste en que: «*No quiere necesitar esta tragedia del concurso del pintor, escenógrafo, ni de sastre y modisto, ni de peluquero.*»

Un puritanismo absoluto, una austeridad como la de don Miguel, todo ello a favor de la palabra. Como escenografía, a Unamuno le bastaba una sábana blanca. De su misma opinión es Pío Baroja, metido a crítico de teatro (que duró muy poco, pues sus críticas eran de una sinceridad brutal), cuando decía que se podía representar un «*Hamlet en camiseta*».

Entre los intelectuales que renuevan el teatro y siguen sin tener éxito alguno en su tiempo está Valle-Inclán, que hoy nos parece el máximo renovador y anticipador de toda la escena española. Parece imposible que hayan tenido que pasar más de cincuenta años para que el teatro de Valle-Inclán aparezca en toda su maravillosa riqueza. ¡Qué lástima que ese teatro no se estrenase en su tiempo y que únicamente fuese teatro leído!

Las corrientes universales del expresionismo se manifiestan en la obra valleinclanesca. El expresionismo se define como una fase del arte escénico, que trata de mostrar la vida interior de la humanidad más que su apariencia externa, en contraste con el naturalismo, que tiende a concentrar la atención sobre los detalles externos de la realidad. Según Elmer Rice en su definición del expresionismo: «*Una radiografía no presenta semejanza exterior con su objeto, pero revela*

la estructura interior de este objeto como ninguna fotografía podría hacerlo.» El expresionismo busca la radiografía de nuestros conflictos. Como es lógico, el actor rehúye la naturalidad, en busca de lo expresivo, y hasta el maquillaje varía. En la escenografía tiene gran importancia la luminotecnia. Lo histriónico, lo mímico, la estilización decorativa. A Valle-Inclán le impresionó mucho el *Teatro dei Piccoli de Podrecca.* El esperpento es el garabato del hombre. El lenguaje de Valle-Inclán es un lenguaje esperpéntico, es un idioma de marioneta, creación del genial autor.

Otro intelectual sin éxito en el teatro es *Azorín,* que precisamente traduce a Evreinov y su famosa *Comedia de la felicidad* e introduce en España las teorías del autor de *El teatro en la vida,* que tanta influencia van a tener en Casona. Evreinov es partidario del ilusorio juego de la escena, y sienta las bases de un *teatro de evasión.* Desarrolla la teoría del teatro por sí y para sí. Dice: «*Todo en el teatro es y debe ser convencional. No es el naturalismo, sino la calidad convincente de las cosas que se ven en escena lo que motiva la ilusión teatral.*» Y dice la famosa frase: «*El mundo entero es un teatro, porque el espíritu humano quiere que sea un teatro.*» Y asegura que «*toda criatura tiene ansia de transfigurarse*».

Evreinov va muy lejos cuando afirma que el teatro «*no es ni un templo, ni una escuela, ni un espejo, ni una tribuna, ni una cátedra, sino únicamente un teatro, es decir, un valor artístico, bastándose a sí mismo, síntesis de todas las artes*». Así como Stanislowsky le pide al actor que viva el personaje, Evreinov le pide que lo finja.

La sirena varada, de Casona, responde a la fórmula de teatro de evasión de Evreinov, y en parte, *Prohibido suicidarse en primavera* y *La dama del alba* con su mentira piadosa. Los personajes fingen su propia vida, se transfiguran, y sus mentiras ilusorias tienen un efecto semejante al de la comedia de la felicidad. La fórmula del teatro de evasión posteriormente será terriblemente atacada, y el avanzado Casona se convertirá en un autor predilecto de la burguesía, según dicen, muy adicta a las fórmulas evasivas. Lo cierto es que el teatro de evasión tiene su sentido, y en las corrientes teatrales supone una renovación muy interesante.

Las corrientes surrealistas se manifiestan en una obra originalísima de Ramón Gómez de la Serna: *Los medios seres,* obra donde los personajes aparecen pintados la mitad de un color y la mitad de otro, que fracasa estrepitosamente.

La corriente del simbolismo que representa en Europa Maeterlinck tiene un eco en el teatro de Azorín, en la trilogía de *Lo invisible* y en

Angelita, que el autor denomina *auto sacramental.* Pero no pasan de ser ensayos sin éxito.

Y mientras todo esto sucede, la gente acude a ver las obras de los hermanos Alvarez Quintero y las de Martínez Sierra, que, muy lejos de expresionismos, simbolismos y surrealismos, complacen al respetable público. Y esto lo digo sin ironía, pues los Quintero me gustan mucho y Martínez Sierra me parece un autor excelente en su estilo.

De pronto hace su aparición un autor, poeta inmensamente popular, que revitaliza el teatro con su fórmula de poesía, colorismo y tragedia. Por los escenarios se arrastraba lánguidamente el teatro poético de Villaespesa y de Marquina, cuando aparece García Lorca, deslumbrante, con esa genial mezcla de tradición y originalidad. Las declaraciones de García Lorca acerca del teatro son del mayor interés. En 1934 dice: «*Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de expresión en la forma dramática. Pero por eso no abandono el cultivo de la poesía pura, aunque ésta igual puede estar en la plaza teatral que en el mero poema.*» Y una definición del teatro: «*El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras, llenas de amor o de ascos.*»

Desde un signo lírico, esteticista, podríamos decir, García Lorca pasa a un concepto del teatro antievasivo. El 10 de junio de 1936, pocos días antes de que empiece la guerra, le dice en una entrevista a Bagaría: «*... tengo que decir que este concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo.*

En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro, y al teatro consagro toda mi sensibilidad»; y más adelante se confiesa abiertamente «*ardiente, apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso... El teatro es una escuela, tribuna libre...*»; «*...un teatro que no recoja el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de*

su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro». El teatro de acción social, tribuna libre, está a mil leguas de distancia de aquellas declaraciones de Evreinov cuando decía que el teatro no era escuela, púlpito ni tribuna. La obra de *La Barraca* tiene esta misión. Desde *El maleficio de la mariposa* y *Bodas de sangre* hasta *La casa de Bernarda Alba* puede observarse esta evolución, sin olvidar los ensayos de teatro surrealista, minoritarios: *La doncella, el marinero y el estudiante, El paseo de Buster Keaton* y *Así que pasen cinco años.*

Frente al éxito de García Lorca, el teatro sin éxito de Alberti, que quizá ahora lo tenga, cuando se represente *La lozana andaluza*; teatro muy interesante por lo que supone de introducir nuevas técnicas y lenguaje desenfadado, de improperio, al que no estaban hechos los oídos del espectador. Y el teatro alquitarado, sutilmente intelectual de Pedro Salinas, desconocido del público, representado únicamente en veladas universitarias. *Ella y sus fuentes, La cabeza de medusa, La fuente del arcángel...*

Y de pronto aparece otro fenómeno teatral: Enrique Jardiel Poncela, que se anticipa a las corrientes europeas del teatro del absurdo, aunque en su complicada fórmula hay ingredientes del teatro evasivo, del astracán, de la novela policíaca y hasta gotas del teatro lopesco por el dinamismo de la acción. Logra un teatro desternillante, descabellado por su comicidad y extravagancia, disparatado y paradójico, tan original como su propio autor, que, al definir el teatro, dice: «*El teatro es instinto; es un don, un sexto sentido. Se nace autor de teatro como se nace bizco o deficiente mental.*»

El mejor ejemplo, la comedia más lograda de esta fórmula teatral es *Eloísa está debajo de un almendro,* cuyos diálogos absurdos han servido de modelo para esa gran obra de Mihura *Tres sombreros de copa.* Bajo el aparente humor dislocado de una humanidad desquiciada laten hondos problemas filosóficos, como en el teatro de Ionesco. Tenemos que añadir que además de la palabra, los trucos escénicos de Jardiel Poncela hacen que su teatro sea eminentemente teatral.

Y aquí llegamos ya plenamente al teatro contemporáneo, pues hasta ahora solamente hemos hablado de lo anterior al año 36, señalando las principales corrientes que se van a ramificar y van a seguir prosperando, aunque ahora van a señalarse otras tendencias e influencias en el teatro español.

En el extranjero han estrenado sus obras Bertold Brecht, aunque ahora nos lleguen a nosotros con cuarenta años de retraso. Este teatro responde a una finalidad muy precisa y está escrito con vistas a unas determinadas condiciones, no hay que olvidarse de ello. Es un teatro

social, ideológico, como lo eran los autos sacramentales de Calderón en su momento, él mismo dijo que eran *sermones representables.* Frente a este teatro, cuya teoría la expone Brecht repetidas veces, se opone otro dramaturgo, Ionesco, en sus *Estudios sobre el teatro,* publicados por Losada en 1962. Dice: «*Evidentemente, el teatro no puede hacer abstracción del universo social. Pero para Brecht sólo existe un problema social: el conflicto de clases. En realidad, vemos allí sólo un aspecto de lo social. Sin embargo, mis relaciones con mis vecinos son también relaciones sociales. Las relaciones entre dos esposos o dos amantes son igualmente relaciones sociales. El hombre, al no estar solo, es naturalmente social. Se puede hablar de una sociología del matrimonio, de una sociología del vecindario, de una sociología fabril...· que hace que lo social y los conflictos no sean únicamente de clases. Reducir todo lo social a eso es, por consiguiente, disminuir tanto lo social como el hombre.*» Y luego añade: «*Lo que personalmente me obsesiona, lo que me interesa profundamente, lo que me hace sentirme comprometido, es el problema de la* CONDICIÓN HUMANA *en su conjunto, social o extrasocial. Lo extrasocial: es ahí donde el hombre se encuentra profundamente solo. Ante la muerte, por ejemplo.*» Perdonen ustedes lo extenso de la cita, pero es muy interesante: «*No me gusta Brecht, justamente porque es didáctico, ideológico. No es primitivo, es primario. No da materia al pensamiento; él mismo es reflejo, ilustración de una ideología. Además el hombre brechtiano es chato, sólo tiene dos dimensiones, las de la superficie; es únicamente social; le falta la dimensión en profundidad, la dimensión metafísica... No hay arte sin metafísica.*»

Y Ionesco pasa a señalar las diferencias del teatro libre y gratuito frente al teatro comprometido, llegando a algunos excesos exagerados, como imaginar un teatro sin público, cuando dice: «*El artista no es un demagogo, no es un pedagogo. La creación teatral responde a una exigencia del espíritu, esa exigencia debe bastar por sí misma... La obra de arte, igualmente, existe en sí misma y concibo perfectamente un teatro sin público.*» Ionesco reivindica para los dramaturgos la misma posibilidad que para los sabios de realizar experimentos, un teatro de investigación y de laboratorio, con libertad absoluta de imaginar. Y termina diciendo: «*Esa libertad absoluta de imaginar, los espíritus tristes de nuestro tiempo la llaman huída, evasión, mientras es creación... Pero el hombre es, sobre todo, el animal creador.*»

A pesar de los antagonismos tendremos que decir que cuando un dramaturgo es bueno, bien aplique la fórmula de Brecht que la de Ionesco las obras resultarán estupendas.

En la línea de este teatro comprometido, vivido de acuerdo con

su época y con los problemas políticos y sociales del tiempo están Lauro Olmo y Sastre. En Sastre se rastrea a veces la línea existencial sartriana, como en *Escuadra hacia la muerte*, y en *Tierra roja*, un teatro de denuncia y de agitación social, que el mismo autor declara en su ensayo teórico *Teatro y sociedad*. La obra de Lauro Olmo, tan auténtica, con raíces lejanas arnichescas, es conmovedora en su realismo, que toca problemas tan vitales como la emigración y la influencia norteamericana, que degrada, en *La camisa* y en *English spoken.*

Buero Vallejo cree que los problemas políticos y sociales, de los que están llenos sus obras, jamás deben suprimir del horizonte del dramaturgo la presencia de los problemas específicos del individuo. En efecto, el teatro de Buero no es sólo *teatro de denuncia o de protesta,* sino que «*trata de aclararnos el fondo último del hombre y de la vida, preocupado por los problemas del hombre y su existencia*», según comenta José Luis Abellán. Son muy interesantes las declaraciones teóricas sobre la tragedia que da Buero, porque allí está su concepción del teatro.

Al llegar a este punto no tenemos más remedio que citar a otro teórico extranjero que va a revolucionar el teatro con sus teorías. Es Antonin Artaud y su famoso libro *El teatro y su doble,* donde arremete contra el autor, el texto, y propone el teatro de la crueldad. Artaud se pregunta: «*¿Cómo es posible que para el teatro occidental no haya otro teatro que el del diálogo?*» Frente al lenguaje hablado opone el lenguaje concreto de los gestos: pantomima plástica, mímica, entonación, arquitectura, decorado.

«*He notado que en nuestro teatro, que vive bajo la dictadura exclusiva de la palabra, ese lenguaje de signos, todo lo que hay específicamente teatral, se considera inferior.*» Y propone: «*Renunciaremos así a la superstición teatral, del texto y a la dictadura del escritor*» y sigue proponiendo un *teatro de la crueldad: «Propongo, pues, un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores. Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario...*», «*el teatro de la crueldad propone un espectáculo de masas; busca en la agitación de masas tremendas, convulsionadas y lanzadas unas contra otras un poco de esa poesía de las fiestas y las multitudes*». El mejor ejemplo es *Marat Sade,* de Peter Weiss.

Si el dominio del teatro no es psicológico, sino plástico y físico, a la dictadura del autor sustituye la dictadura del director, que es lo que estamos viendo en nuestros días.

Un autor español representa, en algunas de sus obras, este teatro

de la crueldad, que no ha sido representado en España: Fernando Arrabal en *Ciugrana,* deformación de *Guernica, El laberinto* y *Los dos verdugos,* aunque en Arrabal existe la corriente del surrealismo y la palabra sigue teniendo su importancia.

Las representaciones de teatro extranjero, bien en teatro de cámara, de arte y ensayo, o en teatro comercial, han preparado al público español para todas las experiencias teatrales. Algunos directores teatrales audaces, como Adolfo Marsillach y otros, han introducido novedades. Desde 1966 el público está preparado, aunque no siempre los empresarios. El último *Festival Internacional de Teatro,* celebrado en Madrid en octubre de 1970, ha ofrecido toda clase de experimentos y teorías puestas en práctica, desde el teatro tradicional de contemplación al de la participación, como en el caso del *Orlando* celebrado en el Palacio de los Deportes de Madrid. En este sentido tenemos que decir que se busca deliberadamente una participación física, pues si lo vamos a pensar, la participación espiritual ha existido siempre en el teatro, desde el momento en que se ríe o se llora, y el espectador se identifica con el protagonista.

Y todavía más, la participación ya se había ensayado en la revista cuando la *vedette* baja al patio de butacas y entrega a un señor un clavel y le acaricia la calva. En muchos aspectos el teatro está, ingenuamente descubriendo el circo, y se está convirtiendo en un teatro circense, desde el insulto al espectador que hacen los payasos hasta la participación del espectador en la pista del circo con el actor que le contempla. La teoría del distanciamiento, la tramoya al descubierto ya estaba en el circo, así como los volatines, las acrobacias, el baile.

Todas estas cosas son muy buenas y revitalizan el teatro, pero el ataque al autor literario ya está siendo excesivo, y el autor ya está empezando a reaccionar, así como también es excesivo el desprecio a los textos literarios excelsos, como es el *Orlando,* de Ariosto. Los que contemplábamos el espectáculo magnífico de película de *cinemascope* (siendo teatro), o sea la representación teatral del *Orlando,* nos preguntábamos si valía la pena destrozar así un texto maravilloso. La tiranía del director omnipotente, poco tiempo después se manifestó en el espectáculo híbrido de *Medea,* que si el pobre Unamuno lo hubiera visto, se hubiera vuelto a morir. Pero éstos son temas que dejo para el coloquio de la tarde.—*CARMEN BRAVO VILLASANTE* *(Avenida de América, 10. MADRID-2).*

LOS OBJETOS

1. Lo primero que sorprende en la novela es la abundancia de objetos, por lo que se la puede llamar literalmente una novela objetiva. Sin embargo, no se tiende a describir «todos» los objetos de una habitación ni la descripción es minuciosa, sino que se describen de manera impresionista aquellos objetos sobre los que «recae casualmente la atención del observador», y es precisamente esta atención especial que se les presta por un momento lo que primero «individualiza» los objetos y los hace «interesantes». Así, pues, la atención momentánea y la luz constituyen la estructura básica sobre la que reposa este mundo de objetos. *El Jarama* * es la novela del «vidente» y de la luz: «Siempre estaba sentado de la misma manera: su espalda, contra lo oscuro de la pared del fondo; su cara, contra la puerta, hacia la luz... Así que se encajaba como en una hornacina, parapetando su cuerpo por tres lados, y por el cuarto quería tener luz. Por el frente quería tener abierto el camino de la cara y no soportaba que la cortina le cortase la vista hacia afuera de la puerta» [p. 7]. Y: «Refulgió en los estantes el vidrio vanidoso de las blancas botellas de cazalla y de anís, que ponían en exhibición sus cuadraditos, como piedras preciosas, sus cuerpos de tortugas transparentes» [p. 10].

2. Pero los objetos que se describen, los que «interesan», no son raros o individualizados por alguna particularidad, sino todo lo contrario: son objetos comunes, los más comunes: objetos en serie, de los que se manejan y usan a cientos en la vida de todos los días, sin prestarles ninguna atención (V. cita anterior): «Estaban alineadas (botellas), brillando en el mostrador, las cuatro iguales, de a litro; el vino rojo» [p. 22]. «En la trasera de la casa se veía a la mujer en la cocina, por la ventana abierta, y otra ventana simétrica, al otro lado de la puerta del pasillo, donde brillaba el cromado de una cama y una colcha amarilla» [pp. 23-4].

Podríamos decir que la individualidad de estos objetos es su generalidad; lo que tienen de particular es no tenerlo. Estos objetos en serie se individualizan por la atención que el autor les presta y, sobre todo, los individualiza el «uso» que de ellos se hace. «Macas, muescas, nudos, asperezas, huellas de vasos, se dibujaban en el fregado y refregado mostrador de madera. Mauricio se entretenía en arrancar una amarilla hebra de estropajo que había quedado prendida en uno de los clavos. En las rendijas entre tabla y tabla había jabón y mugre. Las vetas

* Ediciones Destino. 11.ª edición, Barcelona, 1971.

más resistentes al desgaste sobresalían de la madera, cuya superficie ondulada se quedaba grabada en los antebrazos de Mauricio» [p. 10]; y la agrupación en que se encuentran, formando «constelaciones de objetos»: «Había peladuras cerca de la botella del aceite, junto a una toalla rosa, y una jabonera de aluminio» [p. 34]. Todos estos objetos son «históricos», porque son resultados de la actividad humana que en ellos se apoya, deposita y expresa; la historia que cuentan es la básica: la de la actividad humana cotidiana.

3. Los seres humanos son descritos también como objetos o conjuntos de objetos. Se trata, en realidad, de una objetivización del ser humano, de su transformación en objeto, conseguida por varios procedimientos:

Primero. Restringiéndolo a su exterioridad visual: «Andaban allí pelando patatas y cebollas una madre y su hija; la chica, en bañador, como de quince años, muy delgadas las piernas, con una pelusilla dorada» [p. 34].

Segundo. Mezclando las partes del cuerpo con los objetos del entorno: «Hervía densamente una paella en el corro vecino, y la mujer de negro se apartaba de las llamas y el humo, que querían subirle a la cara. La veía Daniel afanarse, recogerse las puntas del pelo chamuscado. Le enseñaba las corvas, muy blancas bajo la tela negra, igual que la sartén, cada vez que volvía a doblarse para hundir la cuchara en el espeso burbujeo. Llegó la niña chorreando, con su traje de baño celeste. Le pasaba a la madre por el cuello aquel brazo delgado y brillante de agua y le besó el carrillo afogonado» [p. 44]. (Este párrafo ilustra también el primer procedimiento que hemos indicado.) Y: «Ya volvía mucha gente hacia la orilla; se tumbaban al sol. Los claros de la arboleda se cuajaban de personas en traje de baño, sobre toallas y albornoces, en el polvo. Asomaba una fila de cabezas en la arista del dique, a todo lo largo. Los cuerpos no se veían, tendidos a la parte de allá, tostándose sobre el plano inclinado de cemento; desde aquí, solamente las cabezas o los brazos colgantes, que alcanzaban el agua con las puntas de los dedos y jugaban rozándola» [pp. 60-61].

Tercero. Considerando el cuerpo humano como suma de partes y no como un todo orgánico (ver la primera de las dos citas anteriores) y: «Ahora centenares de personas en traje de baño se tostaban al sol sobre el plano inclinado de cemento. Hacinadas, hirvientes, sobre la plancha recalentada, las pequeñas figuras componían una multicolor y descompuesta aglomeración de piezas humanas: hombros, brazos, pier-

nas, cabezas, torsos, bañadores, en una inextricable y relajada anarquía» [p. 77]; y

Cuarto. Considerando al cuerpo como mero soporte de objetos, que son a los que verdaderamente se les presta atención; el cuerpo es la percha invisible de diversos objetos: «Aniano se aflojó la corbata; traía un trajecillo claro, rozado en las bocamangas, y un lapicero amarillo con capucha le asomaba en el bolsillo superior; la piel del cuello le sudaba y se pasó los dedos. El Chamarís venía con una especie de sahariana gris claro, con cremallera por el pecho; la cremallera estaba abierta hasta abajo, y la camisa, desabrochada al tercer botón; enseñaba una muñequera de cuero en el pulso de la mano derecha y la alianza en el dedo anular» [pp. 56-7].

De acuerdo con esta objetivación del ser humano está el hecho de que nunca se describen los rasgos faciales de las personas, lo que realmente los individualiza, el lugar de lo psicológico.

Los hombres en la novela son también objetos en serie, que «ahora» desempeñan una función, un uso, pero que pueden ser y serán sustituidos por otros que desempeñarán el mismo papel. Los hombres son los soportes de los objetos en serie, incluidos el lenguaje, las ideas y los sentimientos. Su individualidad consiste, sobre todo, como la de los objetos, en no tenerla; en su generalidad. Estos hombres son los recipientes de la vida de todos los días: monótona, común, anónima y que siempre se repite, individualizados momentáneamente por la atención del observador: el autor.

4. También la naturaleza sufre este proceso de objetivación, aplicado de varias maneras:

Primera. Mezclando la naturaleza con objetos humanos: «Moteaba (el sol) de redondos lunares, monedas de oro, las espaldas de Alicia y de Mely, la camisa de Miguel, y andaban rebrillando por el centro del corro en los vidrios los cubiertos de alpaca, el aluminio de las tarteras, la cacerola roja, la jarra de sangría, todo allí encima de blancas, cuadrazules, servilletas, extendidas sobre el polvo» [p. 101].

Segunda. Haciéndola aparecer afectada por la actividad humana, como un resultado de ésta: «Había un par de zarzales; detenían mucho polvo en sus hojas oscuras y ásperas. Cerca, los restos de otro zarzal quemado, los muñones de los tallos hechos casi carbón, en una mancha negra» [p. 34]. «Tierras altas, cortadas sobre el Jarama, en bruscos terraplenes, que formaban quebradas, terrazas, hendiduras, desmoronamientos, cúmulos y montones blanquecinos, en una accidentada dispersión, sin concierto geológico, como escombreras de tierras en

derribo o como obras y excavaciones hechas por palas y azadas de gigantes. Bajo el sol extendido de la tarde, que los recrudecía, no parecían debidos a las leyes inertes de la tierra, sino a remotos caprichos de jayanes.» (Obsérvese en todas estas citas lo cortado, discontinuo e inconexo de la descripción, que contribuye a la representación de la Naturaleza como conjuntos de objetos «artificiales») [p. 198].

Tercera. Representando la Naturaleza como «usada», como un objeto más entre las manos del hombre y del que éste no ve su naturalidad, sino su utilidad: «Veía Daniel a una mujer en la orilla, las faldas remangadas por mitad de los muslos, enjabonando a un niño desnudo.» «Allí, en el sol, contra el color de herrumbre de las aguas, estaba una señora, en combinación de seda negra, fregando con arena cacerolas de esmalte y platos de aluminio a la orilla del río. Los platos emitían instantáneos destellos, como disparos de *flash*, cuando cogían el ángulo del sol» [p. 24].

Asistimos aquí a una domesticación de la Naturaleza, a su humanización, pues, al fin y al cabo, este transformar la Naturaleza en objeto no es más que humanizarla.

Esta falta de percepción de la naturaleza como tal, en su naturalidad, y su reducción a objeto de uso doméstico: usar el río o el mar para lavar niños, perros y cacharros; usar las plantas para guisar o los árboles para grabar nombres queridos en ellos, es típico de las clases medias españolas. Probablemente es un resultado de la mentalidad burguesa, eminentemente antinaturalista, que sólo ve en la Naturaleza un objeto de uso o transformación. La burguesía proyecta sus categorías en la Naturaleza: para ella sólo hay objetos utilizables, en vista de un resultado doméstico. En el caso presente quizá contribuya a esta concepción de la Naturaleza el materialismo de los españoles, incapaces de ver una energía misteriosa en ella y sí sólo objetos materiales que le resisten o aprovechan (recuérdese la frase de W. Fernández Flórez: «un español donde ve un árbol, o ve un enemigo o un duro»). Tanto el burgués como el español son incapaces de ver la Naturaleza como algo extraño e independiente de ellos; son incapaces de salir de sí mismos, y la Naturaleza es su *not meant to be crossed out*, en el doble sentido de: completamente manejable y proyección de su modo de vivir.

5. Al mundo de los objetos en serie corresponde exactamente el lenguaje de los personajes, que es el lado psicológico y espiritual, aunque sea en su expresión mínima, de ese mundo objetivo. Este lenguaje es una aglomeración de frases hechas, modismos, refranes, argot, tópi-

cos, todo en cantidades excesivas (se encuentran en la novela, por lo menos, 900 expresiones estereotipadas), esto es, de formas cristalizadas, fijas e intercambiables, que todo el mundo usa sin ser propias de nadie; formas acuñadas y solidificadas, con un mínimo de significación individual, en dos sentidos: primero, no son el resultado de una experiencia o un pensamiento personales, y segundo, su significación es muy escasa, vaga y a veces casi nula; son más interjecciones que palabras; anotaré unas cuantas de los cientos que he recogido para ilustrar lo que digo: de golpe y porrazo, hacer su composición de lugar, el oro y el moro, no se lo salta un gitano, de bóbilis bóbilis, no caerá esa breva, tengamos la fiesta en paz, aguantar mecha, creerse que todo el monte es orégano, ¡ahí le duele!, ya se te vio el plumero, embalarse, visto y no visto, ahí está el intríngulis, estar al tanto, por si las moscas, y a vivir se ha dicho, como Dios manda, no hay cáscaras, ni qué ocho cuartos, eso tiene miga, ¡y santas Pascuas!, tres cuartas de lo mismo, etcétera, etc., etc. Todas estas expresiones se usan en circunstancias muy distintas y para expresar ideas muy distintas; sirven sobre todo para acentuar lo tratado.

Son también lenguaje en serie, expresiones que *están ahí* para servirse de ellas, y que pueden ser usadas por cualquier persona para expresar cualquier cosa. Este lenguaje no es una materia que el hombre modela para expresarse, sino un objeto ya fabricado del que se sirve uno para darse a entender; es un conjunto de fichas.

En consecuencia, este lenguaje en serie es algo vacío, con muy poca significación propia, y por eso puede recibir cualquiera que el sujeto le preste. Tiene muy poco contenido conceptual y mucho sentimental. El hecho de que, por ser un modismo o frase hecha no haya que entenderlo en sentido literal y que esto precisamente sea su esencia, ayuda a privarlo de significado propio y determinado, a vaciarlo y convertirlo en una ficha que se puede utilizar de muchas maneras, a la que se puede asignar cualquier valor.

Coincidiendo con la línea general de la novela, podemos decir que lo que individualiza a este lenguaje es el no tener ninguna individualidad, el ser lo general del lenguaje, que todos usan sin prestarle atención. El individuo se introduce en una forma prefabricada general, y así prescinde de toda su individualidad, que no entraría en ese recipiente para todos.

Con este lenguaje en serie el individuo no dice nada propio ni nada nuevo; se limita a repetir lo *ya dicho* por los demás. Pero por ser tan general en su significación y tan repetido, esto es, tan acostumbrado, lo *ya dicho* no *dice nada*, su lenguaje es un ruido familiar

e inexpresivo que, a lo más, alude a sentimientos; este lenguaje en serie es más la costumbre de hablar o el intento de hablar que el hablar mismo.

Este lenguaje en serie, lleno de formas acuñadas, más sentimentales que conceptuales, como se ve en la novela (aunque no con la profusión que en ella aparece), es típico de la clase media baja española, esto es, de una clase en la que las individualidades son raras, y apunta varias de sus características: falta de individualidad, falta de pensamiento y falta de vida, pues la lengua que usan y que los expresa es una serie de formas anquilosadas, muertas y vacías.

Se ha dicho con demasiada frecuencia que el lenguaje de *El Jarama* es una copia exacta del lenguaje real y que su autor lo ha reproducido con tal fidelidad, que podría pensarse en el registro de un magnetófono. Esto no es cierto, y es fácil probarlo: en ninguna conversación normal se usaría tal cantidad de argot y de frases hechas (más de novecientas en la novela); a la vez, en pocas conversaciones en España aparecerían tan pocos «tacos» como en la novela, y, finalmente, es curioso advertir cómo el autor, al correr de los diálogos, se esfuerza por no repetir las expresiones de lenguaje vulgar ya usadas, y nos presenta otras nuevas. Y esto es lo lógico, porque si el lenguaje de la novela fuese una copia de la realidad, carecería de toda intención, y es precisamente la intención lo que hace la obra de arte. La intención de Ferlosio es mostrarnos la falta de originalidad y la insustancialidad de una clase.

Este lenguaje, lleno de objetos lingüísticos o en serie, es el de todos los días, el lenguaje del presente: insignificante, siempre el mismo (cambia poco), y que está ahí, inmóvil, para que lo usen los que van viniendo.

6. Característica de los objetos es su inmovilidad o, mejor, su estatismo y su inconexión; derivados de su carácter de productos. Los objetos, al no tener autonomía, carecen de la capacidad de moverse y organizarse; los objetos pueden agregarse, acumularse, sumarse, pero no pueden conectarse: formar un continuo. Esta es una de las notas esenciales que los diferencia de los organismos. Estos dos caracteres principales de los objetos: estatismo y discontinuidad, se transmiten a la novela, que expresa lo estático y discontinuo del presente, personificado en los objetos, el lenguaje y la vida de los personajes.

En la novela no hay «mediación», ni acción verdadera, porque no hay movimiento y continuidad; es una suma de instantes encerrados en sí mismos y convertidos en «instantáneas» por la observación.

«El agua que tocamos en los ríos es la postrera de las que se fueron y la primera de las que vendrán; así el día presente.» (Leonardo da Vinci.)

1. Aunque no viésemos este rótulo a la puerta de *El Jarama,* en seguida notaríamos que es la novela del presente. Pronto nos impresiona su captación del presente y continuamente respiramos su atmósfera; todo está *ahí ahora,* nada transcurre.

2. Necesitamos definir el presente (aunque seamos conscientes de lo difícil de tal definición y no pretendamos que sea definitiva). El presente es aquella situación temporal en la que no se percibe el fluir del tiempo, ya por ser un punto fijo desde donde se mira el fluir del tiempo, como dice Schopenhauer, ya sea porque el presente acompaña ese fluir sin separarse de él en absoluto, y al moverse a la par no nota que lo hace.

El río es una buena imagen para el presente, porque el agua fluye sobre un cauce fijo que la acompaña en su curso. Así, el presente es lo estático del tiempo y tiene que ser discontinuo, puntual, encerrado en sí mismo, porque si hubiese continuidad, habría paso, fluencia y ya no sería el presente, sino el dejar de ser presente: el pasado o el futuro.

Pero vamos a ver de qué procedimientos el autor de *El Jarama* se vale para transmitirnos esa sensación de «presencialidad».

3. Primero. La novela está llena de objetos en serie y frases hechas, de los que sólo interesa el uso presente, sin que nadie se preocupe de su pasado y futuro (en efecto, ningún usuario se preocupa de la procedencia ni del porvenir de una botella de leche o de vino o de la mayor parte de los objetos de uso cotidiano, ni ningún hablante, si no es un filólogo, se preocupa tampoco del pasado y del futuro de uno de los modismos de que se sirve), y tanto los objetos como las frases hechas, al ser fijos, siempre los mismos, contienen un mínimo de fluencia, un mínimo de historia. Además, tanto los unos como las otras son puntuales: no se conectan verdaderamente con lo anterior y posterior, sino que más bien se agregan o se encajan o componen al intervenir en la vida diaria.

Segundo. En la novela no hay vida interior, no hay pensamientos, muy pocos recuerdos, muy pocas referencias a pasado y futuro (y cuando las hay, es lo que se dice en el momento lo que tiene importancia y no el contenido del ayer o el mañana). Pero resulta que la vida

interior es el reino del tiempo: reflexión sobre lo que uno ha hecho o va a hacer, proyectos, esperanzas, temores, recuerdos, arrepentimientos; todos implican y hacen consciente el tiempo que fluye.

Tercero. A cambio, la novela está llena de sensaciones externas, *que sólo suceden en el presente,* en el instante. Más aún: los pensamientos ocurren en una sucesión lineal, esto es, en la fluencia del tiempo; mientras las sensaciones son múltiples y simultáneas, esto es, negando la fluencia: «Luego salía por entre los dos edificios; para pasar apartó unas sábanas tendidas a lo largo. Había tres camionetas alineadas detrás de la estación; las gallinas picoteaban en el polvo, junto a los neumáticos. El pozo. Por la parte de atrás era una casa como otra cualquiera, con las viviendas de los de la Renfe, sus gallineros, el perejil en la ventana, sus barreños y sus peanas de lavar. Le gritaron desde lejos: "Qué, ¿a por la chavala?"» [pp. 156-7].

Cuarto. No se nos relata la historia de ningún personaje ni se nos muestra la evolución de ningún carácter; los personajes se nos dan ya hechos y permanecen inmóviles; ni siquiera se nos describen los rasgos de las caras, donde se marca la fluencia del tiempo.

Quinto. No hay desarrollo de ninguna acción, no hay ninguna acción continuada; no hay trama o conexión de diversas acciones. Todo lo que ocurre son acciones muy cortas, rápidas, instantáneas, sin pasado ni futuro y, por tanto, con muy poco significado. Lo que los personajes principalmente hacen es: estar. Es curioso el inmovilismo de personas y cosas, y cuando se mueven, hacen siempre lo mismo, lo que equivale a no moverse: jugar al dominó, ruido de la compuerta. Siempre se trata de acciones realizadas de golpe o sorprendidas en un momento, captadas en suspensión: «Alguién lo (el sol) hacía destellar un instante en el cinc de un cubo nuevo y en una racha de agua que fue a desparramarse contra el polvo; alguien lo hizo teñirse en lo rojo de un vaso levantado y apurado de pronto; alguien lo tuvo todavía en su pelo, en su espalda, en sus pendientes, como una mano mágica» [páginas 152-3]. Es significativa la abundancia del pretérito indefinido (puntual perfecto) y del pretérito imperfecto histórico (presente en el pasado o acción que siempre sucede lo mismo).

Sexto. En la novela no hay «aventuras», nada se prepara, y sí es verdad que hay presentimientos de la muerte de Lucita: Primero, la muerte de la chica no es importante para la novela; ésta sería igual si nada ocurriese, y segundo, un presentimiento al presentar o anunciar el futuro, en cierto modo está fuera del tiempo.

Séptimo. El lenguaje coloquial es precisamente el del presente; y

Octavo. El autor, al cambiar continuamente de la taberna al río y al jardín, al avanzar y retroceder continuamente, más que darnos sensación de simultaneidad, lo que hace es anular el tiempo; así que no notamos su paso. Ese continuo rehacer el camino para el tiempo en la novela.

El hecho de que prácticamente la mitad de la novela ocurre bajo techado, en la taberna, y, por tanto, sin contacto con fenómenos que anuncian el paso del tiempo, y que todo sucede en el espacio de un día contribuyen a neutralizar la sensación de fluencia temporal.

En realidad, la novela es la iluminación de un instante. La escena que transcribimos a continuación es una metáfora de lo que la novela es: «Se oyó un grito festivo en el baile y luego de improviso se iluminó todo el jardín. Sorprendió el rostro agrio de Ricardo, la boca de Mariyayo, que reía; Zacarías y Mely, muy juntos, hundidos contra la enramada. La luz venía de una bombilla en el centro, con su tulipa blanca, colgada de unos cables embreados. Se habían separado bruscamente los labios de María Luisa y de Samuel. Se veía el polvo que subía de entre los pies de las parejas y la blusa amarilla de una de las chicas de Legazpi, las mesas vacías, papeles en el suelo, las bicicletas allí al fondo, tiradas junto a la pared, los labios, machacados de la rana de bronce. Fernando decía riendo:

—Qué mal gusto encender la luz ahora.

Se volvió Zacarías; le dijo:

—¿Qué hay?

Mely, a su lado, se miraba en el espejito.

—Eso, vosotros —contestó Fernando.

—Echanos vino, haz el favor.

—Aguarda; ya lo traen.

Trompeteaba gangosamente la rumba en la gramola» [251-2].

El Jarama es un súbito dar la luz sobre el presente.

4. Si nos preguntamos ahora qué presente es éste, la respuesta es fácil: no un presente privilegiado, en el que sucede algo especial, sino el presente normal, el de cada día, en el que nada extraordinario y, sobre todo, nada nuevo acontece. El presente, que siempre es el mismo, en el que siempre hacemos y decimos lo mismo, en el que no pensamos y al que no le prestamos atención; que sólo vemos y en el que, sin embargo, algo se va preparando para nosotros, algo que, sin que nadie lo advierta, será para nosotros decisivo.

El Jarama podría repetir con Machado: «Hoy es siempre todavía», y añadir: pero no en la profundidad, sino en la superficie.

5. De la misma manera que el lenguaje de *El Jarama* está hecho

de tópicos, de lo que todo el mundo dice siempre sin pensar, los acontecimientos y personajes de la novela también son tópicos, lo que ocurre siempre, sin que tenga un significado especial; las personas que uno se encuentra siempre, sin que despierten nuestro interés, porque no tienen nada propio de ellas, nada que no comportan con miles. Tanto como el lenguaje, los acontecimientos y las personas son vacías. Lo que dicen los personajes no los expresa o caracteriza, sino que es repetición de algo ya dicho miles de veces, repetición de lo que se dice siempre en parecidas circunstancias.

6. Los acontecimientos en el río: el juego en el agua que degenera en pelea; alguien que se enfada y decide pasar mal el día, aparte de los demás (Daniel); la discusión por ver quién va por la comida; el que no quiera ir por la comida aquel a quien le tocó y vayan los «serviciales»; la pelea de los dos niños; la reconciliación de los que se enfadaron por el juego; el ofrecimiento de comidas; el paseo de algunos, mientras otros se quedan; el que se separen algunos que se quedan un rato más, cuando el resto se va; el último baño; el baile después del día de excursión; el reunirse con otro grupo de amigos que pasó el día por su cuenta y la admisión a bailar de un tercer grupo desconocido; el accidente; todos son acontecimientos insignificantes, que ocurren en toda excursión, casi de la misma manera y con las mismas bromas y palabras.

Y lo que pasa en la taberna y el jardín: la conversación sobre la gente que viene, sobre las ventajas del pueblo sobre Madrid y a la inversa; el que trae el hielo; la madre que apoya al novio de su hija para que ésta no sirva los domingos; los amigos que llegan de Madrid; el juego de rana; la pelea con el novio; la mujer que se pelea con el marido al interpretar a su manera una conversación que no le importa; los niños que se aburren; el marido que se va a hablar con sus amigos; el mandar a los niños a jugar; los niños que hacen alguna travesura; la partida de dominó; las protestas de la mujer porque el marido tarda; la discusión entre dos amigos por pagar; de nuevo acontecimientos que ocurren infinidad de veces, siempre igual; son la rutina del vivir en una taberna o en cualquier otro sitio de un pueblo un domingo. Son la superficie de la vida humana; son lo que los hombres hacen por costumbre, automáticamente, y que no los revela porque su intimidad no interviene en ello.

7. La descripción de los personajes (ya sea directamente o mediante lo que hacen y dicen) es igualmente vaga y general; en realidad, no se describen personas ni personajes, ni individuos ni tipos, sino lo común a casi todo el mundo, lo más superficial. No son tipos, sino

tópicos; todos son impersonales, de modo que no sabemos de ellos al final más que al principio. Y, naturalmente, lo que dicen o hacen es lo que cualquiera haría y diría en su lugar.

Tampoco hay caracterización sociológica precisa, aparte de la general que corresponde a toda la clase media baja, tomada aquí en tres niveles, como tres cortes: media joven, media pueblo, media ciudadana. Los personajes son gente que siempre nos encontramos, tomados en esa generalidad extrema: el tabernero, barbero, carnicero, tratante, chófer, taxista, tabernera, el inocente, «el infeliz» (Carmelo, que siempre toma el rábano por las hojas y a quien nadie toma en cuenta), el tullido y el amigo del tullido (hablándole siempre de su defecto, insultándole con él y riéndose de él y despreciándolo. Una manera muy típica de los españoles de vencer a la desgracia y a la compasión y de colocar al desgraciado al mismo nivel que los normales, aunque también aparece la compasión de los que quieren sentirse superiores). Pero ni la conducta del tullido y su amigo ni los otros personajes tienen nada característico, nada que los diferencie; son la superficie de un barbero, carnicero, etc. La mayor parte de ellos no tienen ninguna característica profesional clara, y si no se nos dijera lo que son, el oficio que desempeñan, no podríamos adivinarlo por su manera de hablar. Tampoco sabemos nada de su pasado ni de su futuro (otro de los medios de individualización de las personas); han sido captados en ese momento; son como fotografías de desconocidos que no nos explicasen o lo hiciesen de modo general.

La misma vaguedad tópica encontramos en los personajes del río. Su caracterización puede servir para ciento y nos dice muy poco de ellos: el chico serio y formal (Miguel), la chica callada (Alicia; ingeniosamente se nos indica esto porque no se la hace hablar apenas), la coqueta (Mely), el voceras (Fernando), la chica práctica y materialista (Paulina), la chica tímida, insegura, feíta y no muy lista (Lucita), los enamorados (Santos y Carmen). El autor permanece voluntariamente siempre en la superficie de sus personajes, en lo que tienen de más social, esto es, de común, de tópico, de impersonal; no los conocemos, porque ignoramos todo lo que los individualizaría; su intimidad (su historia, carácter, sueños, caras, pensamientos, sentimientos); la vida interior es la que más individualiza y la que puede ser siempre distinta; pero el novelista nos ha cortado de ella.

8. Por las razones expuestas, los acontecimientos y personajes de *El Jarama* son tópicos, pero no típicos; por eso sería muy arriesgado hacer juicio alguno sobre la vida española de la época, apoyándose en ellos; lo único típico que tienen es su ser tópico, y por eso lo único

que puede decirse es que esa clase media está invadida y alimentada por tópicos, que es la personificación del tópico.

Para entendernos mejor, sería necesario definir tipo y tópico precisamente en su oposición. Tipo es la forma íntima, esencial y general de un hombre, acontecimiento o cualquier otro fenómeno, obtenido por abstracción de la diferenciación real. El tipo es, pues, el núcleo ideal significativo de la variedad real. El tópico es casi todo lo contrario: es una forma real, fija, insignificante, superficial y común. Mientras el tipo es lo significativo de la variedad, el tópico es una forma fija, vaciada de sentido. El tipo expresa la realidad de un fenómeno, mientras el tópico oculta o agosta o entierra la realidad del fenómeno que pretende expresar. El tipo sostiene y explica la variación, mientras que el tópico niega la variación. El tipo, finalmente, es lo general de la variedad, mientras que el tópico es una particularidad hecha general. Por eso el tópico no puede usarse para explicar una sociedad o una mentalidad, porque es una generalización infundada de un particular y porque está vacío de sentido: de pensamiento individual.

9. Lo que Ferlosio parece querer decir con su novela, extractado al máximo, es esto: que el presente o la vida presente es una acumulación de objetos en serie y tópicos que no significan casi nada íntimo e individual, y que ese presente, que se repite siempre, es lo único accesible al novelista o, por lo menos, lo que a él le interesa como novelista.—*JOSE BERRAQUERO (8 Windsor Terrace, Windsor House, Seaview, Dun Laoghaire. DUBLIN).*

DON JUAN VALERA, POR DENTRO, EN WASHINGTON

«Un ciego se adelanta —siempre ducal, siempre suscitando rumores a su paso, siempre con una elegancia que es proverbial desde su juventud, a punto de que en los salones de Washington se le apellidaba *Bouquet.*» Así describe Rubén Darío a Juan Valera en su artículo del 11 de febrero de 1899 para *La Nación,* de Buenos Aires (1).

La realidad que palpita bajo las apariencias de aquel *bouquet* español trasplantado a Washington se nos revela de un modo dramático en la correspondencia del Valera, no diplomático y hombre de mundo,

(1) RUBÉN DARÍO: *España contemporánea.* París, 1901, 66.

sino casado y con familia, del hombre de puertas adentro. Esta correspondencia del prolífico escritor no ha sido publicada en su totalidad. Colecçiones parciales de sus cartas han sido publicadas repetidas veces. En 1956 Cyrus DeCoster nos dio una *Correspondencia de don Juan Valera* (1859-1905) (2). En ella el editor nos ofrece una selección muy significativa e ilustrativa de las cartas en que Valera se nos presenta tal como es en su personalidad múltiple. Sin embargo, aún quedan infinitas cartas que revelan detalles interesantes de la vida íntima del *bouquet*. Gracias a la generosidad del profesor DeCoster he podido leer muchas de las cartas no publicadas y que se conservan en la Biblioteca Nacional de Madrid. Las páginas que siguen presentan a Juan Valera a través de la correspondencia que dirigió a su esposa mientras residió en los Estados Unidos.

Desafortunadamente, sólo quedan sus misivas, pues las cartas recibidas de su mujer eran, por recomendación de ésta, destruidas, «hechas pedazos o quemadas».

Antes de pasar adelante es oportuno recordar la imagen diplomática y social que don Juan exhibió en su puesto de Washington, tal como fue observada por algún colega suyo. Ricardo Barrios, en un artículo publicado en *La Revista Ilustrada de Nueva York* el 1 de enero de 1892, es decir, seis años después de la marcha del andaluz de la capital americana, hace este elogio: «Aunque representante de una monarquía, monárquico él mismo por sus opiniones, de cuna aristocrática y con títulos de nobleza, de que no usa jamás..., trataba con franca cordialidad a sus primos de América.» Después de clasificar al *cabreño* como a «uno de los más acabados tipos del refinado español moderno», añadiendo aquello de que «no es modelo de laboriosidad, hasta el punto de que nadie podrá hacerle cargo de haber saludado un sol naciente», hace este retrato, sin duda halagador, para el diplomático español: «Es de estatura más que mediana, complexión delicada y fisonomía intelectual..., con una sonrisa casi siempre irónica que en sus labios se dibuja...; el ministro español debe aparecer en Washington como el natural jefe de todos los representantes de la familia hispanoamericana..., a efecto de lo cual ha de elegirse persona capaz de atraer todas las simpatías y de mantenerlas por el superior cultivo de su inteligencia y de sus especiales dotes literarias, como que éstas gozan de gran prestigio entre nuestra gente... Poseedor de estas cualidades, el señor Valera era así en Washington el gran dignatario de las letras hispanoamericanas.»

Cubierta bajo esta apariencia ducal y su sonrisa irónica, reflejo de

(2) CYRUS DECOSTER: *Correspondencia de don Juan Valera (1859-1905)*. Madrid, 1956.

«un espíritu un poco escéptico», disimulada en su fama literaria, latía una atormentada existencia humana. Tres son los aspectos que con un dramatismo angustioso y constante se manifiestan en su correspondencia americana: su disgusto y desdén de la carrera diplomática y de los miembros de ella, su renqueante economía doméstica y su soledad familiar.

De la carrera diplomática y en especial de los dedicados a ella por profesión Valera se ha reído infinitas veces. Un antiguo subordinado suyo en la embajada de Lisboa recordaba años más tarde «la enigmática y burlona sonrisa que asomaba a los labios de don Juan Valera al hablar de nuestra diplomacia. Yo tomé en serio lo que él tomaba a broma, y paréceme ahora que la razón estaba de su parte» (3). Ya en su viaje a Rusia, en la misión del duque de Osuna, se ríe de la seriedad prosopopéyica de su jefe y presenta a la diplomacia como una farsa y comedia medio grotesca, medio infantil. Dice Villa-Urrutia que «representaba Valera su papel con cierta natural distracción y con gran desenfado y burlona indiferencia» (4). Valera fue, en realidad, un hombre refinado y minoritario —horaciano y frecuentador del pequeño huerto de fray Luis— para el que la diplomacia no tenía más compensación que la oportunidad de los viajes, un sueldo más o menos estable y abundante tiempo para dedicarlo a las letras. Su entrada en la carrera diplomática fue un error, pues no tenía ni disposición ni interés para sus exigencias. Su inteligencia rápida y sutil encuentra una barrera en la estupidez y lentitud de sus subordinados, y su ausencia de ínfulas pretenciosas le hace chocar con la vanidad hueca de los acartonados diplomáticos de profesión.

Su desesperación ante la ineficacia de sus ayudantes le hace ser sarcástico: «Tú sabes el odio y rabia que, por lo común, secretarios y agregados profesan a los jefes, sin que esto se pueda remediar. Yo procuro ser amabilísimo, pero ni aun así logro que me quieran bien mis subordinados... Cumbres-Altas no concibe una idea, no formula un pensamiento, no suelta una frase que no sea del todo insignificante. Es tonto, pasivo e inerte. Pedroso es tonto también, pero presumido, vacío e inaguantable; es un habanerito; supongo que medio mulato, como casi todos los habaneritos; presumido, falso e inaguantable. El primer secretario está en Babia; es un bendito. Yo creo que aquello no es natural. La mujer, que es turca, y se quedó en Constantinopla, hubo de darle por fuerza algún elixir que ha paralizado todas las potencias de su alma... El segundo secretario es la única criatura racional que

(3) Marqués de Villa-Urrutia: «Don Juan Valera, diplomático y hombre de mundo», en *Los embajadores de España en París de 1883 a 1889*. Madrid, 1927, 47.
(4) *Ibíd.*, 44.

hay en la Legación...; su conversación es pasable» (5). Poco después de dejar Lisboa, y criticando a sus secretarios, dice de ellos que «ambos son muy vil canalla; pero Villa-Urrutia es más presumido, apestoso y necio, aunque menos falso y servil», y poco antes: «la canallería de mis dos secretarios está en regla. Todos los de la secretaría han estado no menos canallas contra mí». Algo había de real antipatía, que Valera dejaba traslucir, pues en una ocasión tiene que defenderse, en carta a su mujer, diciendo que «la verdad es que yo no recuerdo haber llamado jamás cagatintas a los diplomáticos de carrera... [aunque] los diplomáticos de carrera merecen que se les llame cualquier cosa».

Este sentimiento de latente antagonismo hacia sus subordinados es tanto más de extrañar cuanto que Valera afirmaba desde Rusia en 1857: «soy más inclinado a bendecir que a maldecir». Quizá refleja aquel íntimo escepticismo de Valera frente a los seres humanos y sobre todo su tirria hacia las apariencias, que, brillantes y aparatosas por fuera, ocultan un vacío real.

Aunque Valera se reía irónicamente de los diplomáticos profesionales y de su tieso empaque afectado, en Washington puso su amor propio y, ¿por qué no decirlo?, su orgullo patriótico en juego para lograr ciertos pequeños triunfos en favor de España y de su propio bolsillo. Así, en carta de 21 de marzo de 1884, a los dos meses escasos de su estancia americana, dice: «Me lisonjeo de que aquí adquirí una respetabilidad que ni Barca, ni Roberto, ni Mantilla tenían. Un hombre honrado, de buena fe, no del todo blandengue acaba por imponerse y hasta por hacerse respetar hasta en la cueva del capitán Rolando.» Claro que para ello no puede prescindir de ciertos aparato o apariencia externa, pues «no puedo vivir miserablemente siendo ministro de España».

Continuamente hace referencia en sus cartas a sus actividades y a sus éxitos como ministro en Washington: «Estoy seguro de que ningún otro ministro de España hizo ni haría aquí más que yo hago... Creo que estoy bien quisto y que me atienden y consideran cuanto es posible.» Y un mes más tarde: «Creo que el Gobierno ha de estar contento de mí, pues llevo los negocios de aquí, que son difíciles y harto enojosos a veces, con prudencia y economía.» Durante su estancia en Washington Valera tuvo que hacer gestiones en un asunto económico en el que se ventilaba la firma de un nuevo tratado comercial entre España y los Estados Unidos, en relación con las tarifas aduaneras

(5) La mayor parte de la correspondencia de Valera citada en este trabajo es inédita. Los originales se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid. El profesor C. DeCoster tiene planes de publicar algún día el epistolario completo de don Juan Valera.

entre éstos y Cuba y Puerto Rico. En este asunto tuvo por contrincante por la parte americana al abogado Foster, ministro de Estados Unidos en Madrid. En las cartas a su mujer, que, por lo general, se limitan a tratar temas familiares, Valera deja escapar de vez en cuando alguna información de su trabajo profesional. En repetidas ocasiones hace alusiones a Foster y ninguna halagüeña para éste. DeCoster, en la obra citada, hace referencia a cierta mutua crítica, aunque al tiempo de hacerla ninguno de ellos supiera lo que el otro pensaba, al menos por escrito.

Pero Valera no era enemigo suficiente para el aventurero y dinámico abogado Foster; además de que el juego (no era otra cosa para Estados Unidos la relación con España con respecto a Cuba y Puerto Rico) era el del gato y el ratón. El primer contacto que hacemos con el ministro americano en Madrid es una carta de marzo en que Valera dice a su mujer: «Foster ha ido ahí dispuesto a saquear a España y a vivir del miedo nuestro.» Valera se da cuenta de que, por mucha dignidad y distinción que su persona pueda inspirar, a la hora de la verdad, que en el país de los negocios es la del dinero, nada cuenta más que el poder y éste en lanzas de plata. Al mes de su noticia sobre Foster añade este detalle, que pone en evidencia las dos, tan diversas, actitudes negocieriles de ambos ministros: «Foster ha llegado aquí a escape, en un vapor que andaba muchísimo. Ha hecho la navegación en menos de siete días. Ayer estuvo a verme. Hoy le pagaré la visita.» A Valera le pasma la movilidad y la rapidez con que su oponente se mueve. Sin embargo, logra ocultar su disgusto y su antipatía, y al año siguiente dice: «Ayer comí en casa de Foster con varios senadores de los que están a favor del tratado.»

Don Juan Valera no era lo que los americanos llaman *match* para el sagaz e inescrupuloso Foster, quien cuenta en sus memorias cómo sobornó a un aristócrata español para obtener subrepticiamente una copia del tratado de reciprocidad comercial del Ministerio de Asuntos Exteriores, pagando dos mil dólares para ello (6). Para la mentalidad noble de Valera era algo indigno este comprar no agentes, sino políticos y peor aún nobles arruinados. Así se pasma en una ocasión: «Aquí los altos funcionarios son muy disimulados, pero es menester creer que toman dinero. La casa comercial Lareche... tiene lista de las personas a quienes hay que dar y cuánto. Hay que dar a Bayard, a Porter, el subsecretario; al abogado consultor del Ministerio, etc.» Pero es a Foster a quien ataca más aceradamente: «El que anda más metido en esto es Foster como abogado. Buena púa *(sic)* es el tal

(6) John W. Foster: *Diplomatic Memoirs.* Boston, 1909, I, 259.

Foster. Para él será gran negocio el de Lareche»; y al mes siguiente: «Yo sé que Foster tiene bien preparado el negocio; al menos se jacta de ello.»

Poco días antes de salir de Washington decía Valera: «Foster, que conoció a Muruaga [el nuevo ministro de España en Washington] en México, será aquí el verdadero y real ministro de España.» Por su parte, J. Foster, sagaz y ladino, nos da su opinión personal de Valera, de aquel don Juan escritor, que nos asegura que «carezco completamente de habilidad diplomática y tengo además escrúpulos y sutiles delicadezas que me impedirán siempre hacer dinero» (12-28-84): «He [Valera] was not without political and diplomatic experiences, as at the time of his appointment he held de office of Senator and had recently retired from the post of Minister to Portugal. Those who knew him well at home predicted that he would not make a successful minister, as he did not have the disposition or business capacity to master the intricate and annoying questions involved in our relations with Cuba, not withstanding his social gifts and his literary talents. The prediction proved correct, as he found the arassing affairs of Cuba irksome, he wearied of his duties» (7). Poco más de un mes más tarde el ministro español reconoce su fracaso. Toda su actividad (no mucha, en realidad) se ha estrellado contra la oposición de los políticos, que exigen una mayor libertad de comercio con las Antillas españolas: «Estoy fastidiadísimo por el fiasco que he hecho con lo del tratado, comprometiéndome por exceso de celo y deseoso de obtener un triunfo, que era harto difícil...; he aventurado mucho por el ansia de obtener un triunfo y he quedado burlado.» Valera había puesto sus ilusiones en el feliz éxito de este tratado («el tratado de comercio me trae preocupado. Dios quiera que pase, aunque lo dudo». «Si el tratado se ratificase, me afirmaría aquí y me luciría, pero la oposición es fuerte y harto difícil vencerla»), pues descontento de su vida en América («te aseguro que cada día estoy menos entusiasmado con los Estados Unidos»), se ilusionaba con una posibilidad que describe así en una larga carta de 2 de junio de 1884: «yendo yo ahí [en Madrid] al Senado, tratando de hablar en él y de fijar mi posición, podía dar un cambio y ponerme con quien mejor me pareciese. De este modo, interviniendo de nuevo y con más juicio y fortuna en la política, quién sabe si podría yo tener aún brillantes posiciones en Europa [embajador en Roma, Berlín y «hasta en París»] y hasta llegar a ser ministro de la Corona».

Estos sinsabores de su quehacer diplomático se completan con su disgusto de los políticos americanos. «Los políticos son aquí unos ban-

(7) *Ibid.*, 274.

didos, y tal proceder no se censura, antes se aplaude, si se da parte a gente de aquí en el saqueo»; y más adelante: «el Gobierno de aquí es muy exigente, y siempre nos está dando que sentir». Según Valera, se trata de que toda la nación es un conglomerado de gentes de aluvión venidas de todas partes: «Peor que la manteca y que todo es la gente. No parece sino que todos los escapados de presidio de Europa han venido a establecerse aquí. Esto al principio divierte, pero a la larga cansa y da mareos.» Su opinión se confirma con la de Pastorín, delegado naval español al congreso para el establecimiento de un nuevo meridiano, de quien hace este comentario: «Me hacía gracia por lo maravillado que estaba [Pastorín] de lo bárbaros que son aquí.» Son los políticos los que reciben las rociadas del mal humor de Valera: «los *politicians* son vanos, soberbios y creen que les tenemos muchísimo miedo». El cuadro americano se completa con otros detalles que, por el estado de alma de Valera y la situación precaria de su bolsillo, son de matiz oscuro. El muy sociable y conversador andaluz se desespera en su soledad forzada, pues «los hombres andan tan ocupados con sus negocios que no tienen tiempo para la amistad, y las mujeres, como ya estoy viejo, no me hacen caso». Por otra parte, «hay que echarse a temblar cuando pides que te hagan algo. No hay ciudadano de la Unión, blanco, mulato o negro, que no se crea una potencia propincua a ser presidente, y que, por lo tanto, no se haga pagar un dineral por el menor servicio». A todo esto se añade el pésimo gusto que tienen los americanos en artes y de lo «endeblillas que son sus literaturas y filosofía, reflejo pálido y desteñido trasunto del inglés... y la vanidad colosal y casi monstruosa de estas gentes», y «que el Presidente es un barbarote y que su hermana miss Cleveland es muy fea», y que el clima de Washington es abominable, donde «en verano se achicharran los pájaros y en invierno se caen muertos, helados», con un suelo que es «un espejo de hielo, sobre el cual no sé sostenerme, resbalo y me caigo».

Había otro motivo exterior y circunstancial que hacía la vida de Valera extremadamente infeliz en América. El, de quien dice R. Barrios «que es, a no dudarlo, uno de los reyes de la conversación», tenía que callar, no para escuchar, sino porque no podía comunicarse: «Estoy tristísimo de verme solo. Si llego a dominar el inglés, creo que podré servir aquí mucho mejor que otros. Mi maldita torpeza me desespera. Soltándome yo a hablar bien inglés me ganaría la voluntad de todo el mundo.» Pero este deseo nunca se cumplió, pues «tengo un oído de cal y canto, de modo que, si bien tengo buena memoria, ésta no me sirve, y sudo y trabajo casi en balde para hablar en inglés, lo cual me carga y mortifica mi amor propio».

El lector de esta correspondencia tan franca y sincera percibe que no son los problemas profesionales, aunque mortificantes y desalentadores por falta de verdaderos y tangibles éxitos, los que ensombrecen el alma de Valera. Son otros los motivos de su profunda tristeza, de su disgusto de la vida. La suave sonrisa irónica, las afables maneras sociales, responden a la condición benigna de don Juan, pero no reflejan la situación real de su espíritu. Dos son las circunstancias que ensombrecen el cielo azul de aquel hombre y novelista, que entendía que su misión como hombre y como escritor era embellecer la vida y hacerla más amable. Esas circunstancias fueron las que le impulsaron a solicitar el puesto diplomático de Washington, y las que, a pesar de sus esfuerzos, le acompañaron hasta su muerte, aunque en sus años posteriores fueron menos acuciantes.

Antes de emprender su viaje a Estados Unidos deja escapar este grito de rabia y de desilusión: «¡Maldita sea mi pobreza!», que en Washington se repite así: «¡Horrible cosa es ser pobre!», y otra vez: «[estoy] con el agua al pescuezo, ahogándome en deudas y en apuros, desesperado y rabioso». Sentimientos que de una u otra forma se repiten de continuo en esta correspondencia entre marido y mujer. Típica representación de esa sufrida clase media, que, aunque en posición política o social destacada, es incapaz de mantenerla brillantemente según el rango oficial que ocupa. El Valera que se nos presenta en sus obras literarias tan alejado de las preocupaciones materiales, de las angustias del vivir de cada día y de cara a la despensa, asegura a su mujer que tiene que prescindir del vino porque hay que pagarlo a precios exorbitantes. Don Juan, sin duda, se sentía rebajado ante sí mismo, pero tenía que acallar sus escrúpulos de gastador y las advertencias de su mujer, pues llega a detalles mínimos, como cuando, con aire de queja, anota que «gasté ocho duros en el telegrama que envié desde Liverpool», o que los cigarros que fuma cuestan mucho (8). El sibarita que hubo siempre en Valera no se resigna a sacrificar sus pequeños placeres personales. Pero la misión diplomática española en Washington no da

(8) Las siguientes líneas de una carta de Valera nos revelan algunos detalles sórdidos de su situación económico-familiar: «En tu carta del 5 me haces la cuenta de lo que he tomado para probarme que debo tener dinero... y que lo he malgastado. A esto no sé qué contestar porque no llevo libros de mis gastos... He pagado el mes de alquiler de la casa; salario y mantenimiento de Antonio [el criado]; varias composturas de ropa; otra nueva factura ayer de los forros de mi levita, que me han costado cuatro duros; el porte de un cajón de libros; al sombrerero, por componer mi hongo; dos pares de zapatos, a cinco duros par, y han sido dos pares porque tengo los pies perdidos, como todo yo lo estoy, y no hay zapatos que pueda yo sufrir, y, sin embargo, no es posible ir descalzo. En fin, se me ha ido el dinero y sólo me quedan 300 pesetas. Hasta en el tresillo, mi única diversión, la suerte no me ha sido favorable en estos últimos días. La verdad es que ya que no me muero, debiera meterme en algún rincón donde nadie me viera.»

para muchas gollerías. El joven primer secretario, que desde Rusia decía a su jefe L. Augusto de Cueto: «mi mejor hora del día, lo confieso con vergüenza, es la hora de comer» (9), no puede permitirse el lujo de un cocinero francés, y se queja de continuo de que en la capital norteamericana no se come bien: «Yo creo, le dice a su mujer, que sólo en Francia saben guisar. Aquí guisan infamemente, y creo que hay varios colegios de cocina, lo que tú, me parece que de bromas, deseabas que hubiera en España. Pero, con ocasión de estos colegios, se puede decir aquel latín macarrónico: *quod natura non dat Salamanca non prestat (sic)*. El que no tiene la inspiración, el genio, el fuego divino guisará siempre bodrios por más que estudie.» En otra ocasión vuelve sobre el tema y se lamenta de que la manteca no es sacada de leche de vaca, sino compuesta químicamente, con mil ingredientes abominables. «Todos en esta casa (escribía años adelante desde Viena) echamos de menos el puchero de ahí, el arroz a la valenciana, el bacalao a la vizcaína y hasta un buen potaje de judías» (10). Esta antipaía y disgusto de Valera por la cocina americana y sus productos debieron ser conocidos en el mundo diplomático establecido en Washington, pues Foster hace este comentario sobre el particular: «In writing home of the discomforts he suffered in America, he specially compained of the cooking as wretched. Members of our legation who were familiar with the cuisine of Spanish hotels, suggested that he had probable failed to take with him a full supply of rancid oil» (11). Valera, acostumbrado a los cuidados de la familia y a ser objeto de mimo por parte de los suyos, se siente abandonado y triste. Se repite ahora, con la agravante de sus veinticinco años pasados desde que escribía así desde Rusia: «Estoy mimado en mi casa y aquí ni me sirven, ni me cuidan, ni me preguntan siquiera si me llevan o no me llevan todos los diablos» (12). La sociedad americana era muy distinta de la española y de la europea, y don Juan carecía del dinero necesario para compensar, siquiera fuera parcialmente, las deficiencias e incomodidades de su nueva situación, según aquello de «todos los duelos con pan son menos». Ni criados, ni hoteles, ni coche, como él los quisiera, podía permitirse el ministro español en Washington.

Esta angustia económica persiguió a Valera durante toda su vida, pero se acentuó sobre medida en su estancia en las misiones diplomáticas de Lisboa y Washington. Tanto es así que confiesa paladinamente

(9) Juan Valera: *Obras completas*. Madrid, 1958, III, 97.
(10) J. Domínguez Bordona: «Centenario del autor de *Pepita Jiménez*. Cartas inéditas». *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, II (1925), 237 y ss. (En adelante citaremos: por Bordona: «Cartas inéditas»).
(11) J. W. Foster, *op. cit.*, 274.
(12) J Valera: *Obras completas*, III, 117.

que la única razón de solicitar el puesto de Washington y de permanecer en él es el dinero, la necesidad de pagar sus deudas y poder mirar cara a cara a sus acreedores. Estos se encuentran por todas partes: en Madrid, en Lisboa, en Andalucía, en París. El pobre nuevo ministro de España dice que «ando cavilando sobre el mejor medio de tener dinero para ir a Washington. Veré cómo me atrevo a pedir a Sofía [su hermana] que me fíe o para que alguien me dé aquí la cantidad que necesito y que en Washington pagaré. Estoy tan harto y contrariado de estos apuros que para no verme en otros me parece que voy a ser en Washington un Harpagon».

Llegado a su puesto, y ante las dificultades y apuros de sus trabajos, confiesa que «por mi gusto no hubiera venido, y aun después de haber venido, me iría, y que ya no en Madrid, en Cabra viviría yo más dichoso. Bien considerado yo vine aquí y sigo aquí, porque desde aquí puedo enviarte 7.000 u 8.000 reales al mes, y desde ahí y desde Cabra no puedo». Esta es, dice Valera, la razón última de su decisión para pasar el charco. Bien es verdad, como veremos más adelante, que no es éste el único motivo para salir de España y de su familia. Pero ciertamente las dificultades económicas en que se movía la familia influyeron en su decisión. ¡Qué tremenda desilusión y cansancio y hastío no revelan estas palabras, que, a punto de tomar el barco en Liverpool, escribe a su mujer: «Voy casi arrepentido de haber pedido y aceptado puesto tan lejos. Estoy tristísimo de verme solo. Me siento viejo y enclenque para tan largas expediciones; pero yo estaba desesperanzado de la pobreza y de las deudas y no veía otra manera de ponerme a flote, y cerré los ojos y busqué y tomé esto, cuando ya lo que me convenía era haberme metido en Cabra con mis libros.» Pocos días más tarde, desde el hotel neoyorquino donde se hospeda, asegura que sólo *la miseria,* las deudas, la necesidad le han traído a este país. Valera se esperaba las dificultades y, sobre todo, los sinsabores de su trabajo: «Yo no me he llevado chasco. Yo presentía el sacrificio; pero estando en Doña Mencía en octubre de 1883 sin un ochavo, con muchísimas deudas y sin esperanzas de ganar dinero, y teniendo que vivir ahí a tu costa o no sé cómo, pedí a Ruiz Gómez este puesto y me lo dio. Con cerca de sesenta años entonces, tuve, muy contra mi gusto, que dejar mi academia, mis libros, mis amigos, mi sociedad y sobre todo mis hijos (de ti no hablo porque no me puedes sufrir), pasar el Atlántico sin gana y venir aquí a morirme quizá en la soledad y lejos de la patria.» Esas *muchísimas deudas* fueron la espada de Damocles que amargaba de continuo el espíritu de Valera. Apenas si hay carta desde Washington a su mujer en que no se haga algún

comentario sobre este particular. Lo extraño es que algo no muy claro debía de haber en el asunto, pues don Juan, aunque no niega la existencia de las deudas, trata de defenderse de la acusación, sin duda formulada por su mujer en sus cartas, de haber contraído excesivas deudas, como afirmaba, entre otros, su antiguo secretario en Lisboa, Villa-Urrutia. Y con todo, él mismo vuelve al tema y en momentos de pesimismo confiesa: «algunas [deudas] voy pagando, pero debo mucho aún», y «yo tengo muchas deudas y poco a poco voy pagando algunas»; y en otra ocasión: «yo tengo muchísimas deudas». «Si en vez de gastar, a más de lo que da el Gobierno, todo lo mío y las rentas de mi mujer y las de mi suegra, hubiera yo ahorrado algo, o siquiera estuviese a flote, yo estaría en Madrid. La diplomacia es un lujo» (13). A sus parientes los Caicedos debe una suma importante cuando llega a los Estados Unidos, pero logra liquidarla al cabo de un año, porque «el turrón diplomático» de Washington, aunque no es una mina de oro, todavía permite hacer algunos ahorros. En carta de 4 de julio de 1884 hace una relación de sus acreedores y de las cantidades adeudadas. Los Caicedos, Joaquín Valera, don Juan Sierra, de Granada; el conde de Camondo, el señor Vaz, de Lisboa, aparecen en la enumeración. Al menos, el detalle vergonzante y sainetesco se ha logrado salvar: «Yo no he dejado ahí, ni en sastre, ni en zapatero, ni en tienda alguna, la más pequeña cuenta que pagar. Ni pagues, pues, nada si por equivocación o malicia acudiesen con cuentas», dice a su mujer desde París y camino de América. Pero es un tema desagradable, y «hablemos de otra cosa menos ingrata. De deudas ya seguiremos hablando otro día. Por hoy basta decir que si no me muero y este puesto me dura, no dejaré deudas al morir». Este detalle de la muerte, añadido a su preocupación de las deudas, es un pormenor que aparece de continuo, hasta convertirse en elemento obsesivo. Es algo más que la simple idea de la muerte como final natural de una vida. Tiene carácter de inquietud angustiosa y amargante. Aunque, como veremos, don Juan es un hombre escrupuloso en el manejo de los fondos públicos, siente la tentación rondarle de continuo, y recuerda la imagen trágica de su predecesor en el puesto, Barca, que se suicidó al ser relevado, y según da a entender Valera, porque las cuentas no estaban muy claras. Hay horas muy dolorosas en los días y en las noches de Valera en Washington. «La malaria me tiene fastidiado y algo calenturiento casi todo el día. Me duelen además las muelas y, más aún que las muelas, una parte de la mano derecha—supongo que de reúma—. Yo estoy de tan mal humor y tan averiado de salud, con tantos dolores, que no tengo

(13) Bórdona: «Cartas inéditas», III (1926), 435.

gusto para nada», lo cual le lleva a sentirse melancólico y abatido. Su humor en noches de insomnio es negro y hasta piensa en cosas impías, tan en contra de «mi condición, que es piadosa y optimista, aunque no sea cristiana. Entonces pienso que el mundo es abominable (el nuevo, peor que el viejo) y que la vida es un mal, y que para hacerle más grave y más duro nos ha dado la Naturaleza el estúpido temor de la muerte». Sin embargo, Valera lucha contra este sentimiento, que a veces le domina hasta la acedía, y con su natural optimismo trata «de evitar la desesperación, porque es menester vivir, y vivir serenamente, para salir de mil compromisos, pagar no pocas deudas». Así, a pesar de los innumerables pequeños inconvenientes que le tienen *incocorado*, es tal «mi flaqueza y miseria de espíritu y mi infundado y necio horror a la muerte, que no tengo ganas de morirme; estupidez grande y cobardía necia, por cierto, pues yo no sé qué iba yo a perder perdiendo la vida». El epicúreo y estoico andaluz no es ya el joven secretario español que en Rusia, un cuarto de siglo antes, podía enfrentarse con la soledad y las nieves del invierno moscovita. En pleno verano encuentra que Washington es hermoso como un paraíso, pero insalubre, y además «infunde profunda tristeza el aislamiento en que vivimos». Y de nuevo un año más tarde: «es muy singular: aquí hay mucho dinero; el país es grande y fértil; ciudades como Boston, New York y Filadelfia son verdaderamente magníficas...; sin embargo, en todas partes, y más aquí, se diría que se respira la tristeza en el aire que se respira». Aunque este sentimiento le domina desde el comienzo de su estada en América y se acentúa más y más, llega a su más amargo *climax* en la ocasión de la carta ahora mencionada. Las líneas que preceden pertenecen a la carta en que comenta con su mujer una de las penas más amargas de su vida: la muerte de su hijo Carlos, de dieciséis años, y en quien su padre había puesto sus mayores ilusiones.

La misión diplomática en Washington no trajo satisfacciones de ninguna clase a Valera. La honradez profesional de que a veces se jacta es un consuelo muy pobre cuando se han puesto las esperanzas en éxitos más resonantes. Así, cuando Cánovas le escribe para decirle que está *satisfechísimo* de él, Valera tiene que reconocer que el político conservador y artífice de la Restauración borbónica es muy amable y le agradece en el alma su elogio, «pero reconozco que nada notable he hecho; sólo no he hecho picardías ni desatinos». Una serie de comentarios sobre el particular en esta correspondencia merecen nuestra atención. Ya desde el momento en que renuncia a su misión lisboeta se nos aparece el hombre que —quizá, como dice Villa-Urrutia, muestra desinterés en su trabajo diplomático no por pereza, sino por la falta

de afición e interés, considerando la diplomacia arte decorativo y secundario— posee un elevado concepto de la moral en los asuntos económicos. Valera, epicúreo y hombre de letras, reconoce que no tiene tupé para los negocios no limpios. Según él, «un tuno completo está bien; un hombre honrado que, por debilidad y un poquito de codicia, hace una ligera porquería es sobradamente cómico». Al meterse de lleno en los asuntos de la misión diplomática de Washington y poner sus manos en los negocios no tan limpios en que se habían comprometido sus predecesores en el puesto, hace este comentario: «Esto ha sido una ladronera. Yo me propongo y espero conducirme con honradez y no me aprovecharé de nada.» Por eso le duele vivamente que España malgaste el dinero en enriquecer a sus agentes y aliados (altos oficiales del Gobierno americano), sin lograr resultados efectivos. «Aquí se ha tirado el dinero de una manera espantosa, desvergonzada y hasta necia, con pretexto de vigilar a Cuba. Mantilla y Roberto, sobre todo, robaron de veras. Fingían espías, suponían sobornos, que no hacían, etc.» Con ocasión de establecer el derecho y las reclamaciones de algunos súbditos norteamericanos de Cuba se había recomendado a un grupo de consultores que opinaran sobre el particular. Estos consultores o jueces «van a comer a dos carrillos. Todo esto me parece indigno y bochornoso para España». Añade Valera: «Te cuento secretos sucios de Estado. Cállate la historia de los seis millones.» Pero no puede resistir un poco de cotilleo y continúa murmurando con su costilla: «Al ministro de Suecia, aquí, por haber sido juez, se le han ofrecido además 9.000 duros y habrá que dárselos, porque esto consta. También habrá que darle un regalillo o joya que valga 3.000 duros. También le han dado a su mujer la banda de María Luisa. Ya ves si aquí somos espléndidos.»

La situación del nuevo ministro español en Washington es doblemente difícil. A Valera le revienta el trapicheo, el espionaje, la trampa, todo lo que implique agua turbia, y además le descompone que unos malos españoles se alíen con otros no menos malos yanquis para robar a España. Se espanta de los grandes robos y estafas que se han hecho en la misión diplomática; cita los nombres de los diplomáticos envueltos y se ve como un Quijote que viene a enderezar entuertos: «Yo vengo a pagar lo menos posible, dejando siempre a salvo la honra de España y cumplimentadas las obligaciones contraídas con fuerza legal o moral.» El idealista Valera recibe la visita de un tipo que se ofrece a asesinar al conspirador cubano Agüero, recién escapado de la cárcel de Cayo Hueso, si se le adelanta dinero: «Claro está que yo no le he dado un céntimo y le he mandado a paseo.» Con ocasión de estos manejos de compensaciones monetarias y de actividades contrarrevolucio-

narias, Valera tiene sus manos metidas en la masa, y ante sus ojos, los miles de duros que aún debe a sus acreedores (y a su mujer y a sus tres hijos en Madrid, que viven no en el tren de vida y en la tranquilidad económica que él quisiera). Aquellos trescientos mil duros o dólares que danzaban ante sus ojos eran una ocasión propicia; pero «jamás he deplorado, dice, no haber hecho picardías; pero sin deplorarlo, reconozco que en esta ocasión, poniendo un poquito de lado la honradez, hubiera yo podido a mansalva meterme en el bolsillo de 20 a 30.000 dólares.» El buen humor irónico de Valera termina así su confesión de manos limpias: «No lo he hecho, y el cielo, para acrisolar más mis méritos o el diablo para castigar mi simpleza, me ha enviado muchísimas desazones, y hoy, un horrible dolor de muelas.» La impecunia del pobre ministro es angustiosa, y así su fantasía le hace soñar con una posibilidad: «Otro negocio traigo entre manos, que puede traerme ventajas. Es una reclamación de unos españoles contra este Gobierno, que ha de importar sobre un millón y 200.000 duros. Si consiguiésemos que este Gobierno pagase—yo no he concertado nada—, sería porquería indigna de mi carácter; pero si los de la reclamación toman los duros, se me antoja que han de hacerme un regalo, y ya sería tontería no aceptarlo.» Esta ilusión rosada mantuvo a Valera en una ansiosa expectación que al fin no se realizó. Aquel *ponerse a flote* de que habla repetidas veces nunca se cumplió. Se percibe un aire de desengaño cuando escribe que «el Gobierno español se pasa de generoso con estos *yankees*» y ve los miles y miles de dólares que en concepto de indemnización se pagan a súbditos americanos, de ordinario cubanos que se hacen ciudadanos de la Unión para así asegurarse compensaciones por daños causados en las revueltas independistas.

Las ilusiones de don Juan de poder pagar sus deudas no se realizan tan pronto como él quisiera. Está acostumbrado a la buena vida, al estilo *ducal,* y además ahora es el ministro de España en Washington. Valera no se resigna a ser considerado parte de «la pobre diplomacia hispanoamericana [de la que] hacen aquí ascos, considerándola cursi». Tiene conciencia de la elevada dignidad de su puesto y quizá una visión un poco quijotesca de la ¿grandeza? de España: «Todo un ministro de España vive aquí en un quinto piso de un hotel, diciendo con el poeta Grilo en sus hermitas: "Para llegar al cielo / qué poco falta".» El *bouquet* washingtoniano no puede vivir sin rodearse de ciertas apariencias que son necesarias o convenientes al prestigio del país que representa, todo lo cual significa gastos y deudas aplazadas. «Lo que siempre anda escasillo para mí es el tiempo, del cual, lo mismo que del dinero, soy harto poco económico, por más buenos propósitos que

hago. Usted no me imite en el despilfarro de ninguno de estos dos preciosos artículos» (14).

Sin duda, el aspecto más dramático y aun doloroso de la estada de Valera en Washington fue la soledad familiar. DeCoster, en su artículo «Valera, en Washington» dice que «a lo largo de su vida, don Juan Valera hizo honor a su nombre, y el número de sus conquistas amorosas es legendario» (15), y hace referencia a dos mujeres de Washington, posibles enamoradas de Valera. Pero estas posibles aventuras no tenían por parte de don Juan la exaltación pasional ni la tórrida temperatura de la famosa, que tan bien relata en sus cartas de Rusia, con la actriz Magdalena Brohan. Por otra parte, entre bromas y veras, el don Juan cabreño afirma que procura curarse en salud antes de meterse en honduras, no vaya a ser que «el demonio haga que uno resbale y se deslice, poniéndose en empeños de que sería menester sacar fuerzas de flaqueza para salir airoso» (16). «Las mujeres son aquí (en Washington) como ahí ni se sueña: libres, apasionadas, terribles, rompiendo por todo cuando algo se opone a su antojo, si le tienen. Yo debí venir aquí hace veinte o treinta años, no ahora, que tengo encima sesenta. ¡Qué vida se rasparía aquí un joven europeo, listo, robusto y agradable! ¡Estas sí que son mujeres decididas! Cuando quieren a un hombre hacen por él lo que dicen estos versos, que una de ellas me ha enseñado:

And health, and wealth, and name, and fame
And God's own hopes, and Heaven's bless
I'd give them all, nor blame, nor shame
For thy one smile, for thy one kiss.

Lo cual, en mala prosa castellana, es como si ella dijera: "Y la salud, y el dinero, y reputación, y nombre, y la esperanza en Dios, y la bendición del cielo, todo lo sacrificaría yo, sin pudor ni vergüenza, por una sonrisa tuya, por un solo beso." ¿Qué tal?

En fin, si yo no estuviese tan deteriorado, daría más que besos y sonrisas, y aun me inspiraría en estos dares y tomares para escribir novelas de pasión realista que habían de arder en un candil; pero estando como estoy, casi más vale pensar en las postrimerías y prepararse a bien morir» (17). Todo eso era accidental y transitorio. Valera tenía sesenta años, una mujer y tres hijos, y podía palpar que su matrimonio, desde el punto de vista del afecto y la mutua comprensión, era un fracaso. Cuando Valera se casó con Dolores Delavat en París

---

(14) *Ibid.*, II (1925), 244.
(15) CYRUS DECOSTER: «Valera, en Washington». *Arbor*, XXVII (1954), 215-223.
(16) C. DECOSTER: *Correspondencia de don Juan Valera*, 108.
(17) BORDONA: «Cartas inéditas», II (1925), 241.

el día 5 de diciembre de 1867 tenía cuarenta y tres años y su novia veintiuno.

El maduro tenorio de la diplomacia hispana llegaba a las puertas del matrimonio más quizá como un hermano Juan unamunesco que como un conquistador de leyenda. A los cuatro años de unión escribía a su madre estas líneas, epitafio sarcástico que un espíritu maligno colocaba sobre el montoncito de tierra que cubría las ilusiones que don Juan se hacía cuando dirigía sus amorosas misivas a su novia: «Mi abuela-suegra murió el 15 en Londres. Dicho sea entre nosotros, mi mujer lo ha sentido bastante menos que yo. Lo ha sentido poco más que si yo muriese, de lo cual tal vez se alegrara, calculando mal que iba aún a casarse con algún príncipe, duque o conde por lo menos.» Valera no puede hacerse ilusiones acerca de los sentimientos de su esposa. Con una infinita tristeza le escribe desde Washington que se siente viejo y cansado. Tal vez en el fondo de su decisión de aceptar el puesto americano está latiendo este palpitante dolor de no ser amado ni siquiera apreciado. Después de su dimisión de la legación lisboeta, motivada por razones de moral política, y que Foster alaba como un gesto digno y elegante de Valera, mientras la familia continúa en la capital portuguesa, él, cargado de deudas y con el corazón solitario, busca un empleo. En esos días escribe esta carta a su mujer, mezcla de tristeza, enojo, desesperación, rabia, broma, travesura y ¿hasta dónde es sincero?: «Cuando te muestras tan valerosa y generosa me infundes ánimo y matas el mal espíritu que me atormenta e inutiliza. Tú lo puedes todo conmigo como quieras y como me quieras. Alentado por ti, creo que iré hasta donde llegue el límite de mis facultades y que éstas desplegarán bríos y poder que no manifestaron nunca antes. Yo necesito que me animes y que me estimes, que me quieras. Tu desdén me mata. Cuando te pones algo bondadosa conmigo me siento revivir. Anoche estaba postrado, vencido, más triste que nunca, y con tu carta del 20 me envías valor y consuelo. Búrlate de mí, despréciame, pero he de confesarte aquí que tienes singular dominio sobre mi alma. Todas mis iras, todas mis rabietas contra ti son de enojo de que no me quieras. Me quiero ir a Cabra porque no me quieres; me quiero ir a una celda del Sacro Monte porque no me quieres; hago mil tonterías y sandeces desesperado porque no me quieres; deseo a veces morirme porque no me quieres. Aquí me tienes, pues, humillado, convicto y confeso. Quiéreme por amor de Dios. Juan» (7-22-83). Pero don Juan está ya en su declinación; es un señor don Juan sin *donjuanía*. Conserva su encanto de conversador, su exquisita sonrisa, su ilimitada gracia de andaluz refinado y cultísimo. Pero los negocios domésticos nece-

sitan para su estabilidad una base más sólida, de la que es cemento la seguridad económica. Esta correspondencia, mantenida sobre todo por don Juan con su mujer, deja entrever las serias dificultades domésticas por las que atravesaba la vida conyugal de Valera. Este quería —¿o tal vez no?— que Dolores fuera a unirse con él a orillas del Potomac, porque «aunque tú no me quieres nada, yo tendría mucho gusto en recibirte aquí y que pasaras algún tiempo conmigo, dado que te atrevieses a pasar el charco». Sabe que ni sus ruegos ni sus pinturas halagüeñas decidirán a su mujer a lanzarse al mar; por eso añade: «pero yo no cargo con la responsabilidad de obligarte (por mandato marital) *(sic)* a que pases el charco. Tú harás lo que quieras». Al fin y al cabo, el marido no está muy seguro de que a la esposa le interese o le atraiga la idea de reunirse con él. Aun sus cartas son para «darte fe de vida, si es que te importa». Don Juan necesita del cariño familiar, el de los hijos, a quienes echa mucho de menos, y también el de la mujer, y aun su posición de diplomático y jefe de misión le hacían necesitar a la esposa, que con su presencia engracia la casa y las relaciones sociales del esposo diplomático. Según él, el ministro de España está siempre en evidencia, lo cual tiene sus *pros* y sus *contras;* pero «... figúrate una mujer elegante y distinguida, gordita y de buen color, como no dudo que estás tú, y hablando admirablemente bien francés, español y portugués, y pudiendo pronto hablar no menos bien el inglés si sacudes la pereza. Para mí es evidente que te llevarían en andas; que serías el centro de la sociedad alta y de la *high life* de aquí y que me valdrías de mucho si aparentabas (al menos) quererme y considerarme». Pobre don Juan, mendigando no el cariño, sino su apariencia, de la esposa, a la que quiere colocar en el centro de la vida social yanqui, porque su presencia podría ser útil a su misión. Esta se desarrolla con grandes dificultades y, lo que es peor, sin que se divisen posibles horizontes de soluciones estables. Cuando en sus cartas habla de su soledad, del recuerdo amoroso de los hijos, de la ausencia de su vida familiar, hace aquella salvedad que deja ver en carne viva la lejanía afectiva entre los distantes esposos «(de ti no hablo porque no me puedes sufrir)». Ese paréntesis revela el triste abismo que separa a los esposos y que fue ensanchándose cada vez más hasta hacerse cruel e hiriente con ocasión de la muerte del hijo predilecto, Carlos: «Por nuestra desventura (y no culpo a nadie), el vernos y el vivir juntos con tan poco amor no puede ser gran consuelo. Por Dios, que no creas que me quejo de ti; me quejo de mi corta ventura.» Sin embargo, Valera se esfuerza por mantener su optimismo, y eterno idealizador de Eva, imagina a su mujer atractiva y a sí mismo, ingratamente tratado

por ella, lleno de amor, «aunque tan mal me pagas». Se siente feliz de que ella esté «más joven y menos fea que antes, lo cual, entendido por mí, que antes y siempre te hallé bonita, distinguida, elegante y graciosa, significa que has de estar muy guapa..., y que te vuelva yo a ver y a contemplar con mi pobre cariño desde hace tantos años, pagado sólo con desaires, sofiones y desdenes». Esto no impide que Valera se esfuerce por rellenar las grietas de su vida matrimonial halagando la vanidad femenina hasta en el terreno de las letras: «tus cartas, tan directas, sentidas y agradables, no pueden cansar a un hombre que te quiere de corazón, y que, aun cuando no te quisiera, tendría siempre el buen gusto suficiente para apreciar cuánto valen tu discreción y la fácil y natural elegancia y el hondo y verdadero sentimiento con que escribes». Una semana antes de abandonar la tierra norteamericana, Valera escribía estas líneas, contestando a carta de su mujer: «Lejos de enojarme contigo por tu carta del 18 del mes pasado, te estoy muy agradecido por cuanto en ella me dices; la he llorado y he vuelto a creer, al leerla, que me quieres, a pesar del desvío que hace tantos años me muestras.» Con todo, esas cartas críticas y regañosas de la mujer continuaron amargando a don Juan. En una ocasión contesta a aquélla: «Hasta el anochecer estuve ayer sin escribir, sin lavarme y sin vestirme. Triste día estuvo. Los encantos de mi *vie de garçon*. Compadécete de mí, en vez de quejarte.» Este desvío llega a veces al insulto, como se desprende de algunas expresiones usadas por Valera: «Ajan además tus quejas mi amor propio, pues parece que quieren significar que no te consideran por la poca consideración que a mí me tienen.» Esta queja de don Juan es frecuente en su correspondencia con la mujer, pues ésta le atormentó con esa idea humillante y cruel: «Mil veces te he contestado a eso con la mayor humildad y desconsuelo. Yo reconozco que en eso tienes razón, pero es duro y cruel que me lo digas. Si yo fuera, no un infeliz, dulce y resignado, no un Juan Lanas, que es lo que soy, por desgracia, sino un personaje ilustre, temido, importante en mi país, sin duda que nadie te desairaría. Pero si yo mismo soy desairado y burlado, ¿cómo soñar que por mí a ti te consideren?» El día 12 de abril de 1886 Valera dejaba la tierra americana (18).

La experiencia yanqui, dos años largos en la capital americana, no contribuyó en medida apreciable en la producción literaria de Valera. Lo mejor de su novelística había sido engendrado antes de 1880. Sólo dos obras, *Juanita la Larga* (1896) y *Genio y figura* (1897) son posteriores a su estada en Washington. La década 1880-1890 fue la menos fe-

(18) Para hacerse una idea de la escasa importancia diplomática o política de las actividades oficiales de Valera en Washington basta echar una mirada a *Papers relating to the Foreign Relations of United States* de los años 1884 a 1886

cunda en la actividad literaria de Valera. Otras preocupaciones le tenían distraído de lo que era su auténtica vocación: la de escritor y la de sibarita.—*FERNANDO IBARRA (University of Florida. College of Arts and Sciences. Department of Romance Literatures. LAINESVILLE, 32601, USA).*

TRES NOTAS SOBRE ARTE

FRANCISCO DEL CASTILLO, ITINERARIOS DE LA FORMA

En las fronteras de la experiencia plástica, se inscribe la obra de Francisco Castillo, que marca una superación y una distinción fundamental respecto de los modos de hacer pictóricos tradicionales. El volumen y la perspectiva, que han sido elementos claves en el desarrollo de una pintura plana, son los principios fundamentales con los que opera este artista en la realización de una pintura de planos superpuestos, nítidamente señalados en sus fronteras y en sus diferencias, por la existencia de una utilización del color, como delimitación del plano.

Por todo ello, la obra de Castillo, significa una especial aventura del espacio en la que se reúnen antiguas enseñanzas del constructivismo pictórico, nuevas dimensiones de la ordenación estética y material de la obra y amplios conceptos de la superficie, su función y su despliegue. Por estas causas, la pintura de Castillo marca tres tipos de actitudes renovadoras, ya que en materia de constructivismo, su pintura tiende a buscar unas fórmulas más flexibles y en cierto modo, más próximas al espectador, al mismo tiempo que rehuyendo los condicionamientos de una visión exclusiva, se orienta hacia el análisis de nuevas ordenaciones y en cierto modo hacia la sugerencia de una creación de órdenes nuevos. Por último, el empleo de distintos planos, y la determinación de diferentes formas de superficie, sanciona en su obra un sentido renovador, que tiende principalmente a definir la pintura como imagen y el volumen como punto de despliegue del color.

Si la pintura de Castillo es interesante por lo que el artista hace con ella, es quizá más importante, por lo que permite hacer, por la gran posibilidad que inaugura, para una serie de combinaciones, de definiciones y de órdenes de formas. Partiendo de una utilización racional de la madera, como soporte del color y como base para la deli-

mitación de planos y volúmenes, el artista deja pendiente la posibilidad de un gran lirismo constructivo, en el que la sosegada pasión del artista ofrece y presenta una realidad diferente, de las que hasta ahora nos ofrecía, la naturaleza, la industria o la inventiva.

En una gran medida, la obra de Castillo cierra por ahora el gran ciclo de tratamiento del espacio, como obra de arte, que inaugura Fontana; en este peculiar espacialismo, Castillo señala la posibilidad de una serie de rupturas, en las que la función del blanco, en su doble vertiente de presupuesto del color, de frontera y al mismo tiempo de esencia de los colores, es aprovechada hasta límites realmente inesperados. Esta misma sorpresa, que causa el empleo del blanco en unas fórmulas de espacios, cada vez más nítidamente señalados y distinguidos, lo produce también la singular y extraordinaria fuerza expresiva, que alcanza gracias a la no disimulada poesía que la línea sigue y que ratifica con algunas deliberadas incorrecciones, rupturas de orden, y buscadas negligencias, que contribuyen a confirmar el sentido humano y próximo de estos cuadros.

Por todo ello, Francisco Castillo marca en la rica tradición de la pintura no figurativa un punto excepcional, que demuestra la continuidad y las posibilidades de supervivencia de los nuevos materiales, del constructivismo y del espacialismo y no sólo viene a dar un sesgo diferente al uso de la perspectiva tradicional, sino que apunta un nuevo horizonte para la pintura de vanguardia.

Espacio y objeto en la obra de Hernández Pijuán

Existe una dilatada tradición pictórica española, que va insistiendo en la reproducción del objeto y dándole unas veces un amoroso tratamiento y otras una sorprendente utilización en la delimitación de planos y de espacios. En esta segunda perspectiva se introduce la nueva oposición de Hernández Pijuán, en la que viene a presentar una serie de obras marcadas, por un propósito de triple experimentación, en el color, el espacio y la forma.

Después de los ejercicios de integración, que había presentado en sus anteriores exposiciones, estas obras, que ahora aporta Hernández Pijuán, están marcadas, de una parte, por la búsqueda de una temática, más sosegada y más plácida; de otra, por el planteamiento de un riguroso ejercicio experimental en el plano pictórico, plasmado en la investigación conjunta del color, la forma y su despliegue, con lo que por un lado el artista recaba para sí la continuidad de una tradición, que tiene sus raíces en los barrocos españoles, y por otro

da una particular interpretación a las experiencias del moderno espacialismo.

Los protagonistas de esta exposición son los objetos, que ya no están en la quietud y en la oferta de meditación con que los presentaban los pintores de otras épocas, sino desempeñando un papel activo, demostrativo del valor de las cosas, en una época marcada para su gloria y su catástrofe, por las tensiones del consumo. Estas tijeras, estas copas de Hernández Pijuán, están señalando las fronteras entre lo que es y lo que no es, distinguiendo un amplio despliegue de colores y al mismo tiempo, abriendo un espacio, señalando y significando una posición que en cierto modo, se ofrece al espectador como una manera de vivir la pintura.

El resultado de estas experiencias es una pintura que oscila entre la turbadora realidad inmediata del objeto y el mensaje onírico e irreal, que el conjunto propone, pintura igualmente separada de una propuesta para la meditación y de una sugerencia surrealista, pero entrañable e inseparablemente abierta a ambas posibilidades.

Pintura ésta de gran maestro, que enfrenta con sosegado rigor y organizado impulso, la serie de posibilidades que su programa le plantea, y con el que llega a culminar, en ocasiones, de manera brillante e indiscutible, dejando unas imágenes que han de contar en el desarrollo de la futura pintura española.

Obra de madurez, que se inscribe también en lo mejor de la aventura plástica europea, caracterizada porque, en contraste con las numerosas plásticas del desasosiego, la vacilación y la incertidumbre, que ahora nos acongojan, ofrece un trabajo armonioso, un espectáculo amable y lanza su apertura hacia lo sobrerreal, en un lenguaje inmediato, cargado por las inflexiones de una poética de la exactitud, que suscita la admiración por su rigor y por su plenitud lírica.

José Luis Fajardo, nuevas formas, materiales nuevos

La reciente exposición de José Luis Fajardo constituye una de esas muestras que de manera inmediata reflejan una de las grandes tensiones y trayectorias de nuestra pintura, lo que llamaríamos el tema y el sistema de los nuevos materiales, consecuencia en su despliegue de una serie de características que obligan a una toma de posición y a una búsqueda de razón lo más aproximada y exacta posible.

Ha correspondido a nuestra civilización la no envidiable circunstancia de ver extinguirse un estilo de vida milenario, de contemplar

como desaparecen a lo largo de una sola existencia ritos, formas, símbolos y modalidades de comunicación, violentamente sustituidos por otros nuevos y distintos, que algunas veces como las estrellas del firmamento, estallan convirtiéndose en otros muchos, y otras obedeciendo a inexplicables leyes de una cultura en permanente devenir, se contraen sobre sí mismas, hasta desaparecer. Una de estas características es el asedio al arte, al que se ofrecen todos los acosos, tentaciones e inquietudes que rodean al hombre, pero también otros muchos. El proceso abierto de la aceleración histórica en que vivimos se refleja en el combate de los artistas por hacer frente a la permanente modificación de las estructuras de relación que nos rodean, por la propia obra con el público y con la crítica, pero también ofreciendo a los artistas conscientes de la exigencia de una evolución, nuevas posibilidades, oportunidades diferentes y horizontes distintos.

Un constituyente esencial del panorama artístico de nuestro tiempo es la utilización pictórica de los nuevos materiales, unas veces mediante el empleo de lo que hasta ahora había sido accesorio al arte o colateral a él, por ejemplo, los materiales de embalaje en otras ocasiones, mediante la revalorización estética de elementos característicos y propios de nuestra civilización, a los que la tecnología ofrece la posibilidad de instrumentar nuevas dimensiones estéticas.

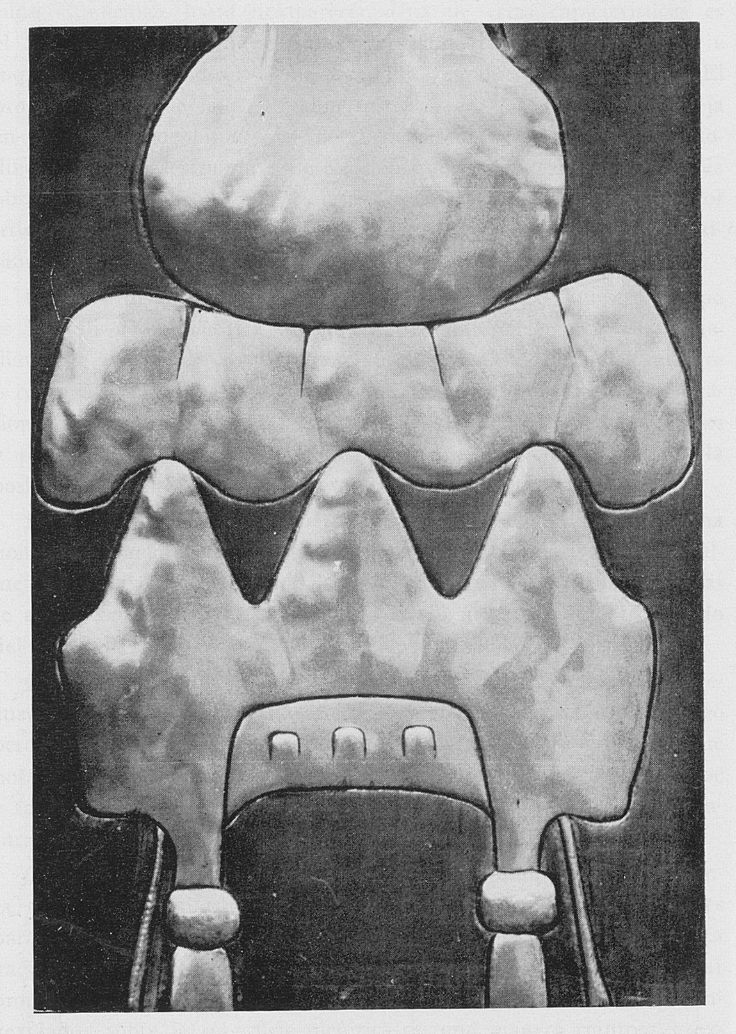
Los artistas modernos hacen arte de un destello de luz, de una honda hertziana, de un simple cambio de color en una pantalla. Igualmente confían a las máquinas la colaboración en la creación de obras de arte; con todo ello se evidencian como avanzadas de un mundo del que casi no sabemos nada, salvo la inminencia de su llegada.

Cuando un pintor ofrece la correcta integración, en lenguaje adecuado, el uso riguroso y exacto de un material, que no fue pictórico pero que lo es gracias a su decisión y a su trabajo, se evidencia que nos encontramos ante un artista capaz de rehuir la utilización torpe y la prodigalidad gratuitamente espectacular; esto caracteriza la pintura del joven maestro canario José Luis Fajardo.

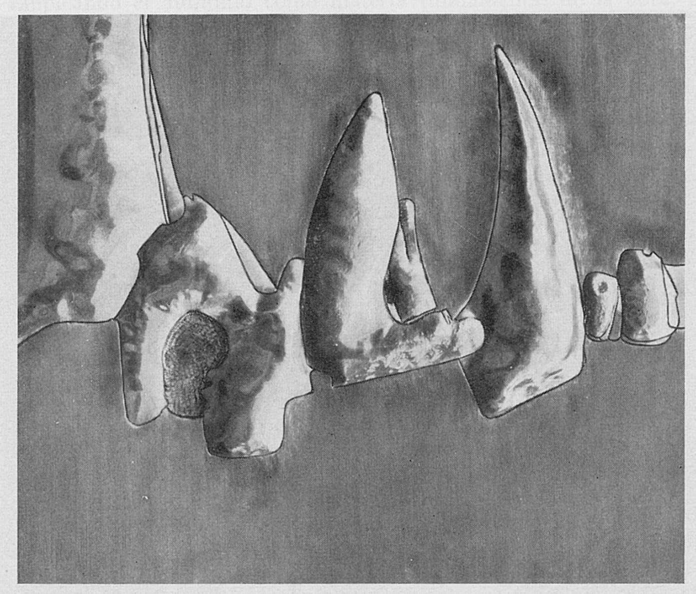
Gracias a una inteligente utilización del aluminio, Fajardo presenta una pintura sin color, nuevo contraste en esta era de constantes paradojas, pintura en la que la labor del artista se convoca a la tarea tradicional de sugerir y mentalizar formas e imágenes, pero sin pintar propiamente, hendiendo, incidiendo, realizando con calidades y convexidades, sobre la superficie pictórica de una manera rigurosa y expresiva, que utilizando un lenguaje en permanente cambio, en absoluta renovación, dentro de la decisión innovadora de nuestro tiempo, sugiere lirismos y tragedias, narra contradicciones, quebrantos y efímeras paces.



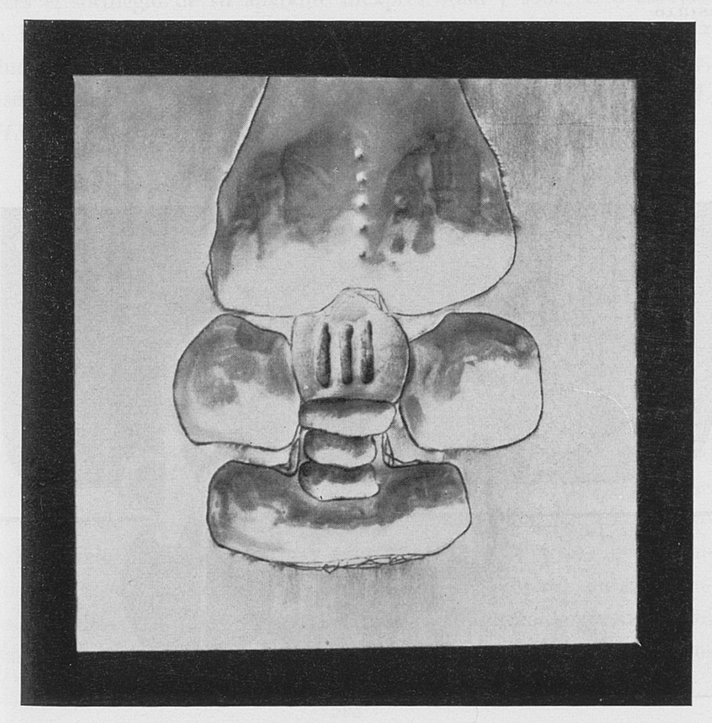
Hernández Pijuán: *Gran milimetrado con manzana* (162 × 97).



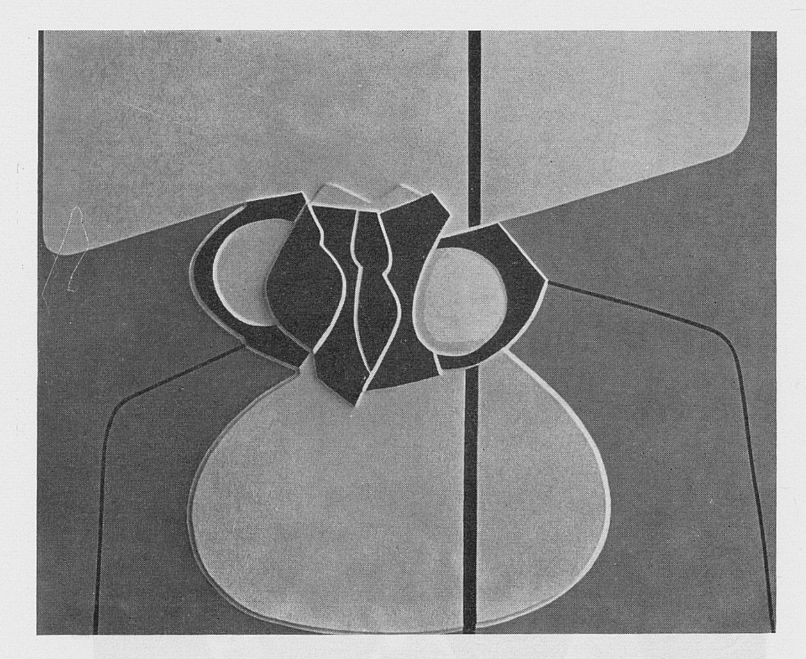
José Luis Fajardo



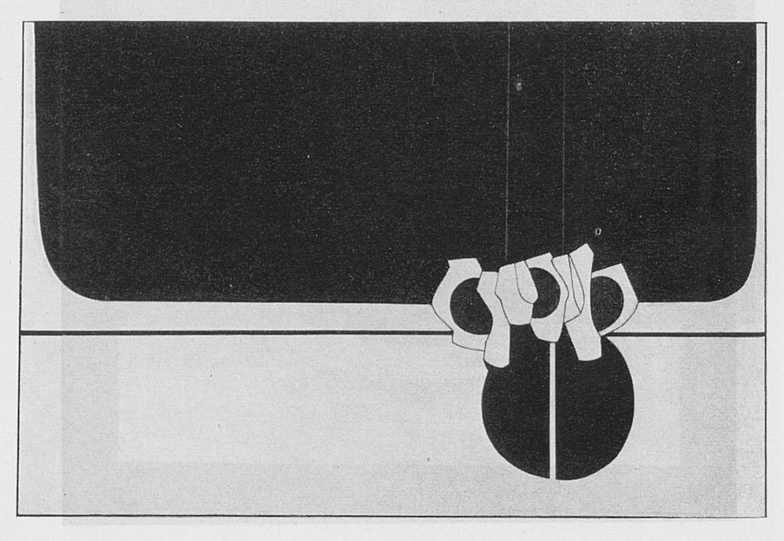
José Luis Fajardo



José Luis Fajardo



Castillo



Castillo

Empleando el aluminio como materia fundamental de la obra, el cuadro vuelve a ser de una manera más variada, interlocutor y espejo, no sólo elemento básico en la concreción de un entorno, sino receptor sobre su superficie pulida de lo más destacado, que vive y mora en un ambiente; al mismo tiempo la luz cuya reproducción ha sido constante temática en la historia de la pintura, se convierte en intérprete esencial de un proceso de formas; la superficie de aluminio ofrece un campo de despliegue a la luz, e integra un repertorio de propuestas de reacción ante ella.

Con este sistema, Fajardo realiza la experiencia de una amplia y profunda pintura de tema, agresiones, bombardeos, destrucciones y también propuestas de comunicación, son insinuadas, por estas pinturas como intentando promover una reflexión sobre el contradictorio destino del hombre, al que su técnica lleva hacia las estrellas, mientras su insensatez lo aniquila en la tierra.

Fajardo es el testigo de esta liquidación, al igual que otros grandes artistas de nuestra época, Yraola, Orcajo, Ceferino Moreno, emplea el material para describir una tragedia sin palabras y sin expresiones, pero la fuerza de sugerencia del material que emplea supera muchas veces el sortilegio de su aparente inexpresividad y sobre esos espejos, en los que difuminadamente quedan algunas veces la sombra y la silueta del espectador, todos pasamos a interpretar este violento drama, a ser víctimas o quizá motivadores de decisiones agresivas.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

EL «CONDUCTISMO» EN LA NOVELA ESPAÑOLA RECIENTE

El *behaviorismo* o *conductismo* es una de las tendencias en la novela española reciente y, en realidad, consiste en un objetivismo extremado en el que se intenta huir de la psicología de los personajes y presentarlos por datos externos de conducta. Este procedimiento ha tenido larga experiencia y éxito en Estados Unidos—donde incluso se ha constituido en método filosófico—, y algunos de sus grandes novelistas de nuestro siglo lo han practicado con extensión. Dos Passos, Faulkner, Hemingway, de los que han sido más conocidos

entre nosotros, han utilizado esta técnica (1). Son bastantes las novelas que, con matices que habría que advertir, se podrían incluir, de las escritas en España, como elaboradas con tal técnica, y especialmente aquellas que tratan colectividades, como *La colmena.* Sin embargo, no me interesa referirme ahora a ellas, a las que es mejor encuadrarlas dentro de otra posible corriente de nuestra novela actual, que por hacerlo de algún modo se podría denominar *realismo de masas.* Creo que estrictamente sólo tres novelas adquieren una realización plena de este procedimiento: *El Jarama, Nuevas amistades* y *Tormenta de verano* (2).

Si intentáramos sintetizar en tres puntos las características comunes del tratamiento *behaviorista*, éstos serían:

1. Objetividad del autor. Se limita a transcribir lo que ve o emplea una primera persona limitada.

2. Dominio del diálogo. Como medio de conocimiento, el más apropiado es el diálogo, de corte *magnetofónico,* con mayor o menor selección y elaboración por parte del autor.

3. Condensación y presentualización del tiempo. Quizá por una psicología conductista que no puede tomar datos del pasado. Por otra parte, se limita el tiempo real, exterior, lo que imprime el *tempo* lento (3).

El *behaviorismo,* en cuanto aplicación extrema de los métodos objetivos, no ha dado demasiadas obras, pero sí ha desempeñado un papel importante en la novela española reciente, porque ha supuesto la aportación de los medios de observación, del análisis objetivo a buena parte de nuestras novelas. Pero, en cuanto tendencia, hay que señalar, sin embargo, su distanciamiento de la escuela francesa del *nouveau roman.* Señala Curutchet que «...la novela española no guarda ninguna vinculación importante con el objetivismo francés», y añade, tomando palabras de José María Castellet, «que es la existencia

---

(1) Véase para estas cuestiones el luminoso artículo de ANTONIO VILANOVA: «De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual», en *Prosa novelesca actual.* Universidad Internacional Menéndez Pelayo, reunión de 1967, publicada en el tomo indicado, aparecido en 1968, pp. 135 a 156.

(2) Las tres han sido estudiadas en este mismo sentido por RAMÓN BUCKLEY en *Problemas formales en la novela española contemporánea,* pp. 37. Para mí esta dirección no refleja sino uno de los varios aspectos del realismo y no tiene el carácter excluyente que representa por BUCKLEY. Advierto, sin embargo, la inteligencia y exactitud de todo lo que dice este crítico.

(3) Otro esquema útil, aunque no desarrollado, para un estudio de la novela conductista es el de SERGIO GÓMEZ PARRA: «El conductismo en la novela española contemporánea», en *Reseña* núm. 36. Madrid, junio 1970, pp. 323 a 333. En él se incluye como característica el tratamiento de la conducta de la colectividad vulgar, atendiendo a obras como *La colmena;* pero esto es inapropiado para *Nuevas amistades.*

de una rígida censura la que obliga a los narradores españoles a tratar ciertos temas con una prudencia y una astucia que estilísticamente adoptan formas curiosas...» (4).

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO

La obra más importante dentro de esta técnica behaviorismata es *El Jarama,* de Rafael Sánchez Ferlosio (5), obra en la que no existe prácticamente argumento. Un grupo de once jóvenes madrileños deciden pasar un domingo primaveral en las orillas del Jarama. Allí y en la taberna próxima transcurre la acción. Los excursionistas hablan, comen y beben. La falta de pareja para uno de ellos origina una pequeña riña. En la taberna de Mauricio la clientela habitual toma unos *chatos* y discute de temas sin trascendencia. Uno de los excursionistas, Lucita, se ahoga. El acontecimiento supone un ligerísimo cambio en la acción, porque la actuación de la Guardia Civil, del secretario y del juez es tan anodina y vulgar como la de los expedicionarios y *clientes.* El tema, pues, es la banalidad y total pobreza mental de nuestra sociedad actual (6).

Atendiendo no a su técnica, sino a su temática, *El Jarama* podría haber sido considerada dentro de un *realismo de masas,* como decía más arriba, en cuanto que es el grupo y no personaje alguno el que caracteriza esta novela. Sin embargo, frente a *La colmena* o *La noria,* el número de personajes es evidentemente inferior, y lo primero que llama la atención es el propósito selectivo de Rafael Sánchez Ferlosio al elegir representantes —excepto el secretario y el juez— de clases sociales humildes, con lo que de nuevo estamos plantados ante el problema del realismo, de la realidad, en la obra de arte. Más selectiva que las obras de Cela o Romero recién citadas, crea también un grupo más homogéneo y en el que el criterio de selección parece ser más natural que el de *La colmena* y menos mecánico que el de *La noria.*

Tampoco aquí hay un *héroe* en sentido tradicional, sino que el

(4) JUAN CARLOS CURUTCHET: *Introducción a la novela española de posguerra.* Alfa. Montevideo, 1966, p. 65. La opinión de CASTELLET (*La joven novela española,* página 50) en CURUTCHET, ídem, nota 17.

(5) *El Jarama* fue premio Nadal en 1955 y se publicó al año siguiente en Ed. Destino, Barcelona. RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO nació en Roma en 1927; ha cursado estudios de Filosofía y Letras y sólo ha publicado otra novela, *Industrias y andanzas de Alfánhuí* (1951), de corte imaginativo, incrementada con dos relatos desde su reedición de 1961. Ed. Destino, Barcelona. No ha vuelto a publicar novela alguna, y actualmente se dedica a la investigación lingüística.

(6) PABLO GIL CASADO dice que el «tema es casi inexistente», opinión completamente errónea. Tal vez se refiera a la trama o anécdota. En *La novela social española.* Seix Barral. Barcelona, 1968, p. 28.

protagonista es el conjunto de personajes (7). Novela social, sin duda, el autor ha sabido, sin embargo, no traer un simple trabajador, sino un grupo, y, si es cierto que la novela es un trasunto de estructuras históricas y sociales, Sánchez Ferlosio ha tenido la habilidad no sólo de seleccionar unos personajes prototipos, sino que frente a la novela del héroe, a la novela de la individualidad burguesa, ha hecho que ninguno de los personajes sobresalga, que el héroe sea el hombre-masa, y para ello ha empleado una técnica objetiva que permite, en palabras de Castellet, el acceso «de un grupo social determinado a la categoría de protagonista de la novela» (8).

Sin embargo, la técnica objetiva de la novela (se ha dicho que Sánchez Ferlosio utilizó un magnetófono para recoger diálogos, pero ello no altera en nada la composición) merece algunos reparos y precisiones. En primer lugar —y he aludido a ello líneas arriba—, hay que aclarar que *El Jarama* no tiene nada que ver con el *nouveau roman* francés, porque éste es fundamentalmente un movimiento estetizante en el que la forma y la construcción mantienen interés en sí mismas, y, cuando no, es un intento de objetalizar las personas o poner de relieve las cosas, mientras que *El Jarama* utiliza una técnica objetiva no tanto como experimento cuanto como vehículo expresivo apropiado para la finalidad del autor. La técnica objetiva, por otra parte, siendo la dominante, no es exclusiva, y frecuentemente invade el relato una prosa poética, brillante, de sentimiento vivo de la naturaleza que no puede proceder sino del *punto de vista* del autor, de ese Sánchez Ferlosio que tanta habilidad lingüística había demostrado en su otro libro, puramente imaginativo, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Y no sólo esto, sino que a veces el narrador se aproxima al autor omnisciente y valora o prevé las acciones de los personajes, si bien es verdad que esto sucede escasamente. Además, y esto no habría ni siquiera que decirlo, los temas de los diálogos, los movimientos de los personajes, no son totales y el autor ha seleccionado entre *n* cosas (ésas y otras) que ellos podrían haber dicho o hecho a lo largo de las dieciséis horas aproximadas que dura el relato. Pero hay que advertirlo porque el tema del fútbol —¡desgraciadamente tan frecuente y casi obsesivo en nuestra juventud!— no aparece en la novela. Lo cierto es que tampoco hace falta y que los elementos seleccionados por

---

(7) Dice JUAN LUIS ALBORG que los personajes del bar, frente a los excursionistas, tienen «un perfil mucho más acusado, vario y pintoresco». Tal vez tenga razón este crítico, pero para mí resultan todos ellos igualmente anodinos y vulgares. En *Hora actual de la novela española*. Taurus. Madrid, 1958, tomo I, p. 314.

(8) JOSÉ MARÍA CASTELLET: «Notas para una iniciación a la lectura de *El Jarama*», en *Papeles de Son Armadans* núm. II, mayo 1956, pp. 205 a 217. La cita, en la p. 208.

Sánchez Ferlosio son suficientes y coherentes para conseguir esa idea de unidad del grupo, que sin duda pretendía, como lo ha señalado Castellet, sin referirse a este aspecto concreto, observando que «... en esta novela no hay nada gratuito, que todas las escenas y todas las palabras guardan una estrecha relación entre sí...» (9).

La muerte de Lucita plantea, sin embargo, el problema de la coherencia del relato (10) y hace pensar inmediatamente desde nuestra perspectiva de hoy en un elemento folletinesco de que tan largo uso han hecho algunas de las mejores novelas españolas recientes (pienso en *Tiempo de silencio, Señas de identidad* o *Ultimas tardes con Teresa,* por citar algunos títulos). Si Sánchez Ferlosio nos está dando la crónica de un día que no es excepcional, sino modélico *(típico),* en la vida de los excursionistas, el ahogamiento es un hecho excepcional que no se da con frecuencia. Es verdad que presenta la posibilidad para el novelista de que intervengan otros personajes de una clase superior y que resulten ser tan vacíos como los anteriores, pero cualquier otro motivo menos extremo hubiera permitido su acceso a la obra. Puede pensarse en un deseo del autor de romper la monotonía del relato, pero esto no debió ser lo que intentó Sánchez Ferlosio, porque el ritmo continúa a partir de aquí muy poco diferenciado del resto de la novela. Admitiendo el innegable tono melodramático de la escena, ésta puede tener —y lo señalo con todos los reparos y precauciones posibles— un sentido ejemplar, simbólico. La vida de estos muchachos es una muerte inconsciente, es una vida no realizada que así seguirá hasta el fin de sus días. La muerte es un acto más de una vida prosaica y nula de interés. Al fin y al cabo los demás no están más vivos de lo que pueda estarlo esa muchacha después de muerta. Y en cierto modo es una solución al tedio que los domina. Pero además esta muerte sirve de contraste con los sentimientos que despierta, sentimientos de dolor, naturalmente. Pero, ¿merecen la pena? El narrador objetivo no nos lo dice. Ni los chicos se los plantean. Sólo el personaje de la novela burguesa, se ha dicho, es capaz de tener reflexiones altas. Sánchez Ferlosio, consecuentemente, las ha evitado en este mo-

---

(9) *Idem, ibíd.,* p. 217. Y añade: «... en una palabra, que la obra tiene una coherencia, una lógica interna, que es lo que distingue a las grandes obras de la mediocre literatura al uso». La importancia de este artículo reside en la fecha en que fueron publicadas las acertadas ideas que contiene.

(10) No así para MANUEL GARCÍA VIÑÓ, el cual, en ese tipo de crítica que impresiona tan frecuentemente entre nosotros, dice que «... es indudable que alcanza su total dimensión cuando es esperada justamente al final de aquel trozo de vida no sólo suya, sino también de los demás; de aquel trozo de vida tan entrañablemente vivida por el lector». *Novela española actual.* Guadarrama. Madrid, 1967, p. 108.

mento, que tanto se hubiera prestado a la disquisición, incluso a la demagogia.

Efectivamente, como bien ha señalado Gonzalo Sobejano, *El Jarama* ha indicado uno de los caminos posibles para la novela social, la distancia narrativa, consistente en «atestiguar los aspectos negativos de la vida española, sin criticarlos expresamente, dejándolos notar en forma que impresione y mueva» (11). Por eso, el mérito de Sánchez Ferlosio —y debo recalcarlo dado que en este trabajo me interesan fundamentalmente los aspectos técnicos— no es tanto el de haber seleccionado un tema de tanta vigencia, tan real y a la vez interesante, como el de haber sabido utilizar una técnica tan apropiada para su objeto, y es que, como dicen algunas escuelas idealistas, fondo y forma son un todo indisoluble. El viejo problema de la verosimilitud artística queda en esta obra bien resuelto y, como dice Gil Casado, *El Jarama* influye en la novela social «... con el realismo objetivo, la simplicidad técnica, el diálogo vivo y adecuado a las circunstancias y, especialmente, con su *behaviorismo,* todo ello con el propósito de dar una impresión de veracidad en el testimonio» (12). Por eso, sólo desde ciertas posiciones intransigentes, cuando no despistadas, se puede hablar de un virtualismo, de un experimentalismo en *El Jarama,* pues, aparte de que si en España su técnica pudo representar una novedad que no lo era en otras latitudes —Francia, Estados Unidos...—, creo que está lo más alejada posible de un experimento formal *per se* y su técnica se ajusta muy exactamente a su tema. Cuando Juan Luis Alborg nos dice que «lamentaría que su obra (la de Sánchez Ferlosio) volviera a sorprendernos con nuevos virtuosismos», no podemos por menos de pensar en la radical incomprensión del crítico (13).

La que sí parece una observación aguda es la de Eugenio G. de Nora al preguntar si lo anodino de los personajes procede de éstos o de la técnica. Creo que de los dos. ¿Qué pasaría, se pregunta De Nora, a gente distinguida e inteligente en un día de fiesta? (14). Posi-

---

(11) GONZALO SOBEJANO *(Novela española de nuestro tiempo.* Prensa Española. Madrid, 1970, p. 238) añade: «Tales aspectos son de orden económico y social.»

(12) PABLO GIL CASADO, *op. cit.*, p. 30.

(13) Y aún continúa: «Desearía, por el contrario, que *estableciera posiciones,* que fijara su actitud ante la vida y la novela...» ¡Le parece que está poco clara! Más adelante insiste: «Uno y otro libro (los dos, de SÁNCHEZ FERLOSIO) son más bien creación de virtuoso que lección de fecundo magisterio», ejemplo de crítica brillante, subjetiva y falsa. JUAN LUIS ALBORG, *op . cit.*, pp. 305 y 320 del tomo I, respectivamente, para la primera y segunda citas. También EUGENIO DE NORA, cuyas páginas son más inteligentes que las de ALBORG, quizá por influjo de éste, insiste en el virtuosismo. Véase *La novela española contemporánea.* Gredos. Madrid, 1962, tomo II, vol. II, p. 305.

(14) NORA, *op. cit.*, p. 304.

blemente el resultado sería semejante. Algo de esto nos lo va a aclarar la obra de Juan García Hortelano, que más adelante veremos.

El Jarama, para mí, es una notable novela que con una técnica narrativa muy adecuada ha sabido traspasar al terreno del arte —sin quedarse en el alegato social— una parte representativa de la sociedad actual, que apenas si ha cambiado desde la que sirvió de modelo a Sánchez Ferlosio. Es una novela realmente significativa en la que lo único posible era que no pasará nada. Es una forma, no digo que única, pero sí apropiada, para responder artísticamente a las necesidades de una época. Por eso mismo pienso que es improcedente la crítica de Manuel García Viñó, demasiado preocupado por defender su propia línea novelística, cuando desea de forma velada que en *El Jarama* se hubieran planteado cuestiones de trascendencia (15).

Juan García Hortelano

Otra obra novelesca montada con técnica *behaviorista* es la de Juan García Hortelano, con las dos únicas novelas publicadas hasta ahora: *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano.* Es curioso señalar, aunque quizá no salga de lo anecdótico, que lo mismo que Sánchez Ferlosio, no haya vuelto a publicar novela. Es como si la técnica les hubiese agotado la materia (16).

En *Nuevas amistades* (17), la trama, «si cabe llamar trama a un pretexto anecdótico destinado a hacer narrable un repertorio de conversaciones» (18), es muy sencilla. Gregorio llega a Madrid a realizar estudios y se aloja en casa de Leopoldo, a través del cual va a hacer *nuevas amistades.* Dos de éstas, Pedro y Julita, son novios desde hace más de siete años, y ella está embarazada. Por circunstancias sociales y económicas no puede dar a luz y buscan a una señora que practique el aborto. Julita arroja mucha sangre y tienen que llamar a un médico, que descubre que todo ha sido una falsa alarma y que a la chica la habían producido unas heridas superficiales para así cobrar la suma ofrecida a la mujer. Gregorio, ante la presencia de la verdad, abofetea al médico.

---

(15) Admite que quizá corresponda a «... la realidad de la parcela humana y de la situación que se trata de reflejar»; pero indica que «... no es tan innocua como han querido decir los que la han clasificado de tragedia de la vulgaridad». García-Viñó, *op. cit.*

(16) Además de estas dos novelas, ha publicado un libro muy interesante, con cinco relatos: *Gente de Madrid* (1967). García Hortelano nació en Madrid en 1938.

(17) *Nuevas amistades.* Seix Barral. Barcelona, 1959. Fue «Premio Biblioteca Breve 1959».

(18) Sobejano, *op. cit.*, p. 332.

Esta historia externa sirve para presentar la abulia de estos jóvenes universitarios, inconscientes, irresponsables y vagos (19). El *clima* es lo que les domina y su inutilidad queda de manifiesto, y aun resaltada, por su complejo de clase, de clase privilegiada que además menosprecia a los inferiores. En este ambiente, sólo uno de ellos pretende escapar, Gregorio, pero al fin sucumbe. Como la obra de Sánchez Ferlosio, *Nuevas amistades* trata de presentar la abulia de un grupo social, pero con dos importantes variaciones. La primera es que si ambos grupos sociales—el de los excursionistas y el de los amigos de Leopoldo—son víctimas del marco social, aquéllos lo son inconscientemente, y no está en sus manos el poder escapar a su situación, mientras que el grupo de universitarios es consciente de su inutilidad y, por tanto, la responsabilidad de su comportamiento evasivo y ridículamente clasista, grave. La segunda diferencia radica en que en *El Jarama* queda más marcado el carácter de grupo—*tribu* desde la óptica del narrador—sin que nadie sobresalga, mientras que en *Nuevas amistades* hay un proceso, si bien leve, de jerarquización. Quiero decir que una persona (o mejor, dos) pueden llegar a ser responsables, jefes. Primero, lo será Leopoldo, y después, desplazándolo progresivamente, Gregorio. Me parece que este aspecto es importante dentro del tema de la obra. Leopoldo es definitivamente *vencido* por Gregorio, y, sin embargo, no lucha; lo empieza a odiar, y más tarde le da igual, refugiándose en su atlas. Prefiere la evasión a la lucha. Pero tampoco Gregorio logrará nada y regresará a la posición cómoda de su situación privilegiada. Y no puede ser de otra manera con su escasa, por no decir nula, capacidad para aceptar la verdad. Por decírselas, el médico es abofeteado. Esto es síntoma de su mostrenco comportamiento. Sólo es capaz de admitir una verdad, la suya, la de su comodidad, falta de fuerza y carencia de ideal. Por eso su virtud es falsa y le lleva a caer en la situación de que hubiera podido escaparse.

Nuevas amistades está tratada con técnica *behaviorista* en la que el diálogo tiene una importancia capital, y señala Nora, el autor ha acotado «implacablemente el tema de su relato, procurando ajustar hasta el límite los medios expresivos—ritmo narrativo, construcción y lenguaje—estrictamente a lo que ese tema necesita e impone» (20).

Con esta primera obra guarda evidente relación *Tormenta de verano,* en la que «la trama tiene, otra vez, carácter de pretexto» (21).

---

(19) «... el tema real—dice NORA—es el análisis (que formalmente no es tal análisis, sino que trata de reducirse a la simple *presentación)* de los tipos, de sus actos, palabras y reacciones». *Op. cit.*, p. 347.
(20) *Idem, ibíd.*, p. 346.
(21) SOBEJANO, *op. cit.*, p. 335.

En ella se nos cuenta la vida de un grupo de veraneantes en la costa catalana, a los que el descubrimiento del cadáver de una mujer desnuda produce conmoción y, sobre todo, molestias. El grupo, burgués, sofisticado, *snob* y abúlico (también, como es natural, inmoral y ridículamente clasista), está en una especie de aislamiento, y lucra las ventajas de haber participado y vencido en una guerra. Esta idea crítica de aislamiento se relacionará en razón de dependencia de *La isla,* de Juan Goytisolo, que aquel mismo año se había publicado en Francia (22).

Lo mismo que en la anterior obra de García Hortelano, en ésta hay un personaje, Javier (desde cuyo punto de vista se narra la historia), que se siente interesado hacia los de abajo, que tiene una crisis de conciencia y pretende salir del *ambiente* que le rodea. Angus, prostituta, pero más auténtica que las gentes que le rodean, puede ser el vehículo que posibilite la rehabilitación del protagonista. Pero incluso ella prefiere seguir amarrada a su vida de convencionalismo, y cerrada esta vía y la de otra mujer, Elena (esposa de su primo y con la que se entiende), Javier, quizá tanto por esa falta de ayuda exterior como por su propia comodidad, vuelve al *círculo,* y todo queda reducido a una *tormenta de verano,* título simbólico de la novela (que se corresponde con cierta simbología climatológica). Y no sólo su retirada es definitiva, sino que en el marco de la obra se convierte en feroz. Al final de la novela, un letrero ha sido puesto en la zona residencial de los veraneantes: «Prohibido el paso, camino particular». Ahora bien, terminada la lectura uno tiene la sospecha de que todo este proceso de autenticidad del héroe no ha sido más que una pura apariencia. El relato objetivo, sin matizaciones, por tanto, del autor, hace que esto, en buena parte, pase desapercibido. Pero en realidad, ¿qué ha hecho él para escapar a su medio? Pequeñas acciones de tipo burgués, sin una real problemática social. Por eso la novela resulta mucho más desalentadora, al descubrir que hasta esa *tormenta de verano* era aparencial. Así lo señala ahora Sobejano, con gran agudeza: «La pérdida de contacto con el exterior, mantenida por las demasías de riqueza, orgullo y ocio de estos propietarios, produce insensiblemente una degeneración de tipo hermético e incestuoso, por encima de la cual no logra remontarse nadie, ni siquiera ese incon-

---

(22) *Tormenta de verano.* Seix Barral. Barcelona, 1961. Es prácticamente imposible que la obra de GOYTISOLO influyera sobre la de GARCÍA HORTELANO; pero sí es cierto que presentan coincidencias de temas. En casos de publicación muy próxima de obras que tienen puntos en común es muy difícil establecer relaciones de dependencia. Piénsese eso mismo se dijo de *La familia de Pascual Duarte,* de CAMILO JOSÉ CELA, en relación con *El extranjero,* de ALBERT CAMUS, ambas publicadas en 1942.

formista titubeante que, como es lógico, identifica su ensayo de aproximación al pueblo con una serie de acciones típicamente burguesas...» (23).

La técnica de esta novela consiste en una presentación conductista de los comportamientos a través de una primera persona limitada, Javier. Está mejor construida que *Nuevas amistades* (ya no utiliza el mecánico recurso de las alternancias) y sobre todo el diálogo, medio literario más importante en este tipo de narrativa, ha adquirido mayor complejidad, evitando la monotonía, aceptando nuevos recursos que hagan innecesaria la declaración explícita de la persona que habla, e incluso sin que sepamos exactamente a quién podemos adjudicar cada opinión, con lo que queda resaltada la *imagen* de grupo. De hecho, muchos de los diálogos, si no fuera por alguna pequeña historia personal, darían lo mismo que fueran pronunciados por cualquiera de los personajes (24). Obra alabada en cuanto realización técnica por Sobejano, Gil Casado y Buckley, creo que ninguno de ellos ha advertido una inconsecuencia procedente de la primera persona narrativa limitada, y es la de la exposición de ciertos contenidos de conciencia que difícilmente, por habituales sobre todo, podría tenerlos siempre el protagonista a flor de labios. Las exigencias del *punto de vista* han desbordado a García Hortelano en esta novela, y el narrador —Javier— nos dice cosas que serían más bien propias de un narrador omnisciente, algo parecido a lo que señalaba a propósito de *El Jarama.* Advirtamos, sin embargo, que García Hortelano ha tenido buen cuidado de no pasar a la conciencia de los otros protagonistas, la cual sólo la podemos conocer por la conducta que manifiestan.

Dos parcelas de la sociedad española contemporánea, el mundo del trabajo en la gran ciudad y la burguesía, han sido analizadas en nuestra novela actual con una técnica conductista. De aquélla se ha ocupado *El Jarama;* de ésta, a los círculos intelectuales (seudo) se refiere *Nuevas amistades;* a los industriales, *Tormenta de verano.*

Son novelas de héroe colectivo que, sin embargo, ha eliminado una dificultad que presentan las que pueden incluirse dentro de un *realismo de masas.* Una ciudad moderna no es nunca un ente lo suficientemente homogéneo y coherente como para que una novela nos pueda

---

(23) SOBEJANO, *op. cit.*, p. 339. Esta misma idea de carencia de auténtica problemática social, rebatiendo una capciosa afirmación de la solapa de la novela, había sido expresada por GREGORIO SALVADOR. Vid. «Reflexiones sobre la crítica de novela», en *Prosa novelesca actual.* Universidad Internacional Menéndez Pelayo, segunda reunión de 1968.

(24) GREGORIO SALVADOR (art. cit., p. 125) ha señalado que «... el lío de los personajes, por ejemplo, y la escasa información que sus nombres proporcionan no son fallos, sino virtudes; son elementos estructurales, conscientes, que funcionan en el conjunto, como el novelista quiere que funcionen».

dar una visión bastante completa. Por el contrario, dice Buckley, «tanto Sánchez Ferlosio como García Hortelano aprendieron los errores de sus predecesores (*La colmena* y *La noria*) y ya no intentan describir la vida de una ciudad, sino que se limitan a un determinado grupo social» (25). La observación de la conducta y el diálogo como medio predominante de la expresión es la técnica común de estas novelas. Los dos autores, como decía a propósito de *El Jarama,* han proporcionado a la novela social un medio de análisis —nunca tan extremo como en ellas— consistente en una descripción escueta, ajustada, objetiva de la realidad. También hay elementos, claro, que las distancian. En *El Jarama* las calidades poéticas del autor le conducen a veces a un lirismo, expresivo, sí, pero que contrasta con la técnica conductista. En *Tormenta de verano,* por el contrario, al limitar la visión a un elemento del mismo grupo social, «a un miembro de la misma sociedad criticada», hace así «más genuino el testimonio» (26). Sin embargo, uno tiene la sospecha de que García Hortelano lo que ha pretendido resolver con eso es un problema tan viejo como la historia de la literatura: el de la verosimilitud. Y, diferencia también, creo que las dos obras de García Hortelano son más arquetípicas que la de Sánchez Ferlosio. Acertadamente ha señalado Gil Casado que el acierto de aquél «... consiste en lograr que esas actitudes ofrezcan implicaciones de carácter nacional» (27), mientras que no puede decirse otro tanto de la obra de éste.—*SANTOS SANZ VILLANUEVA (Claustrilla, 3. SORIA).*

---

(25) Ramón Buckley, *op. cit.,* p. 55.
(26) Sobejano, *op. cit.,* p. 335.
(27) Gil Casado, *op. cit.,* p. 32.

Sección Bibliográfica

«EL JARDIN DE LAS DELICIAS»: IMPRESIONES DE LECTURA

La Editorial Seix Barral, de Barcelona, acaba de publicar un nuevo libro de Francisco Ayala. Con el título *El jardín de las delicias* (1) nos ofrece el autor una colección de relatos agrupados bajo dos subtítulos: «Diablo mundo» y «Días felices». El libro, ciento setenta y cinco páginas de una prosa encantadora, fácil e «impecable», es en sí mismo un agradable y finísimo regalo.

Como sobrecubierta, las puertas del tríptico de «El jardín de las delicias», del Bosco, e intercaladas en dos grupos entre los relatos, dieciséis ilustraciones procedentes de las más diversas fuentes de la cultura universal, que guardan al mismo tiempo una estrecha relación con varias de las piececitas que Ayala nos brinda. Cada ilustración está explicada en forma artística: trozos manuscritos del novelista pertenecientes a las diferentes narraciones de *El jardín de las delicias* establecen de inmediato la íntima conexión entre la composición narrativa y la obra de arte que la ilustra.

Algunos de los relatos que aparecen en este libro habían sido incluidos en sus *Obras narrativas completas* (2); cuatro de ellos que aquí forman parte de «Días felices» fueron publicados por el autor en *Razón y Fábula* con el título «Nuevas viñetas» (3), y muchas otras son obras que sus lectores vemos por vez primera.

El jardín de las delicias es una de las más elaboradas *joyas* que han surgido de la pluma de este autor. Francisco Ayala es hoy —lo creemos sin duda alguna— uno de los más destacados novelistas contemporáneos en lengua española, y este libro, precisamente éste, bastaría para consagrarle entre nuestros clásicos.

Las composiciones que integran el libro son muy breves; cada una

---

(1) AYALA, FRANCISCO: *El jardín de las delicias*, Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1971.

(2) AYALA, FRANCISCO: *Obras Narrativas Completas*, Edit. Aguilar, México, 1969.

(3) AYALA, FRANCISCO: «Nuevas Viñetas», *Razón y Fábula*, Rev. de la Universidad de los Andes, Bogotá, núm. 23, enero-febrero, pp. 32-37.

de ellas—cuarenta y dos en total; dieciocho forman el grupo «Diablo mundo», y veinticuatro, «Días felices»—evidencian la delicada labor de orfebre que ha realizado nuestro autor. Las obritas son, en efecto, de una delicadeza exquisita; lo que Ayala ha conseguido en estas composiciones pudiera compararse a lo que logran esos finos artistas que, colocados aquí y allá en el Louvre, son capaces de reproducir, creando, tantas y magníficas obras que les rodean, dentro del espacio reducido de las más artísticas miniaturas.

Pero, anotada esa impresión, queda por decir lo más interesante, lo que estamos seguros que, desconcertado y sorprendido, se preguntará más de un lector y hasta más de un crítico: ¿Qué son estas piezas?; ¿qué es en definitiva y qué significa este libro de Ayala? Para muchos será un libro delicioso; para otros, una extraña combinación de narraciones, donde alternan, al parecer, recuerdos o noticias, las unas «subidas de tono»; las otras, evocadoras o nostálgicas; las más, capaces de invitar—según el lector—bien a la más espontánea de las carcajadas o a la más seria, profunda y hasta (¿por qué no?) dolorosa reflexión. Estamos, pues, ante una obra capaz de llegar a todos los niveles, y en distintos grados o por motivos diferentes, interesar a todos los públicos, y esto es, si mal no entiendo, lo que consigue únicamente la auténtica e indiscutible obra de arte.

¿Qué es *El jardín de las delicias?*; ¿experiencias vividas por el autor?; ¿bufonadas de un novelista que maneja con arte único el vocabulario? *¿Experiencia e invención?* (4); y si es esto último, ¿por qué aparece tan mezclado lo vivido con lo imaginario?

En este libro se encuentran reunidas la experiencia y la invención. *El jardín de las delicias* es obra escrita desde la madurez de nuestro autor; allí está lo soñado, lo olvidado, lo que amó y lo que su imaginación creativa ha escrito para nosotros:

> «... El sarcasmo, la pena negra, la loca esperanza, el amor, esa felicidad cuyo grito de júbilo decae y se extingue en el sollozo de conocerse efímera, el sarcasmo otra vez, el amor siempre, con sus insoportables y deliciosas torturas de que son instrumento el reloj, el teléfono, el calendario, los oscuros silencios y la imaginación insaciable, todo eso. ...» (5).

Llana y simplemente, en esta obra de Ayala vuelvo a encontrar, como Alicia después de haber penetrado en su «país de maravillas», que el libro no es solamente—aunque pueda parecerlo de primera intención—un juguete delicioso o un regalito fino, que, por su presen-

(4) Ayala, Francisco: *Experiencia e invención*, Edit. Taurus, Madrid, 1960.
(5) Ayala, Francisco: *El jardín de las delicias*, *op. cit.*, p. 175.

tación, bien podría yo seleccionar como presente apropiado para mis amigos esta Navidad. Es que hace años, muchos años, otro autor tuvo ya esta feliz ocurrencia de escribir un libro con apariencia de estampa cómica que parecía invitar a la más alegre carcajada, que llegaba a todos, produciendo reacciones diferentes; que contenía experiencias personales, aunque el lector no podía saber —ni apenas sabe hoy— dónde comenzaba la experiencia y donde la invención, y cuyo autor se llamó Cervantes.

Entiéndaseme: no quiero decir con esto que son dos libros comparables el *Quijote* y esta obra de Ayala, aun con ser, hasta cierto punto, una misma cosa. Aquel escritor nos dejó una extensa novela cuyo eje era un héroe patético. Detrás de cada carcajada, de cada discurso, de cada descalabro, quedó la más profunda y auténtica de las realidades. Lo que Cervantes —escritor ya maduro— ofreció a su tiempo fue su visión *del hombre,* presentándole inmerso en la realidad de su época. Al ser éste el trasfondo de la obra cervantina, nosotros, lectores, situados en el presente momento histórico, nos identificamos, por un lado, con las aspiraciones espirituales y morales que presenta el novelista Miguel de Cervantes, ya que en el *hombre* su humana naturaleza es perenne; pero nos tenemos que sentir alejados necesariamente, por otro lado, de sus circunstancias, ya que aquéllas fueron las de una sociedad distante a la nuestra en el tiempo y, por lo tanto, adscrita a valores muy diferentes a los nuestros.

El jardín de las delicias, de Francisco Ayala, no tiene héroes ni tampoco es propiamente una novela. Vivimos en un mundo de prisas continuas —ya no hay tiempo para sentarnos en una tertulia a la luz del hogar y leer en alta voz aquella larga novela de caballerías, o la otra pastoril, o la otra...—; queremos discursos cortos, novelas breves, volúmenes fáciles de manejar que no estorben al «otro» en el Metro o molesten a «aquél» en el ómnibus; y aquí están estos minirrelatos, estas piececitas, compuestas en fechas distintas:

> «... He reunido piezas diversas, de ayer mismo y de hace quién sabe cuantos años; las he combinado como los trozos de un espejo roto, y ahora debo contemplarlas en conjunto» (6).

Combinadas «como los trozos de un espejo roto», a los que se acerca el lector para percibir, al parecer, imágenes muy cómicas, pequeñitas, diferentes, porque hay trozos más inclinados que otros, y la imagen reflejada cambia o acaso tan sólo parece que cambia —aquel trocito, por ejemplo, es tan diminuto que apenas refleja un ojo; el otro, mi

(6) *Ibíd.*

nariz; allí me veo toda; hoy me asomé al espejo roto vestida y me vi reproducida de mil maneras diferentes: gorda, delgadita, alta, muy bajita; ayer me asomé desnuda y fue divertido; me he fijado bien; no son diferentes las imágenes; soy siempre yo, la misma— y no cambian, porque cuando el lector se asoma a estas piececitas de Ayala descubre que, «pese a su diversidad», reflejan siempre «una imagen única», la del *hombre,* que es, como ya hemos dicho más de una vez, el tema único de la novelística ayalina.

El primer grupo de relatos, «Diablo mundo» (cuyo título, como podemos darnos cuenta en seguida, apunta hacia la obra de Espronceda), se subdivide a su vez en: «Recortes del diario *Las Noticias* de ayer» y «Diálogos de amor».

La clave de interpretación del primer subgrupo nos la da el propio autor, pues al concluir la presentación de *Las Noticias,* leemos:

> «... desde hace un tiempo me dedico a fraguar noticias fingidas que, en el fondo, son demasiado reales, buscando usar la prensa diaria como espejo del mundo en que vivimos, y prontuario de una vida cuya futilidad grotesca queda apuntada en la taquigrafía de ese destino tan desastrado» (7).

Eso son *Las Noticias.* Ayala usa «la prensa diaria como espejo del mundo en que vivimos». Hemos de decir que cada una de estas joyitas merece un estudio. Nosotros, para no hacer demasiado extensas nuestras «impresiones», nos limitaremos a presentar un comentario breve sobre algunas de ellas.

«El caso de la *starlet* Duquesita» (8), por ejemplo, que aparece muerta en su cama «debido a ingestión de una dosis excesiva de barbitúricos», es noticia frecuente de la realidad cotidiana. Su nombre completo (el uso de los nombres por Francisco Ayala es aspecto dentro de su obra que merecería un buen estudio) apunta desde el comienzo de la obrita a la profesión de la dama: Duquesita Luna. Comparte Duquesita su tiempo entre su trabajo nocturno en el cabaret Sultana y su «amigo» y «protector» Inocencio Caballero, alias *Tirabuzón.* Más adelante vemos que las razones que llevan a dar el caso por concluso encierran una fuerte ironía.

«Otra vez los gamberros» (9) es noticia típica de los diarios del mundo entero, que evidencia un fenómeno de nuestra avanzada sociedad tecnológica, el «juvenil vandalismo» de nuestros días, «sin que la Policía haya conseguido poner coto a sus desmanes».

---

(7) *Ibíd.,* p. 16.
(8) *Ibíd.,* p. 17.
(9) *Ibíd.,* p. 19.

«Ciencia e industria» tiene como subtítulo: «Nuevo producto» (10). Es acaso en esta *noticia* donde Ayala consigue ofrecernos en breves líneas toda el agua de locura de nuestro molino de hoy. Aquí está presentada en forma gráfica la degradación y disociación de los valores de nuestra cultura. Se trata de un nuevo invento, el «Akiko Plura», el nuevo producto—por supuesto, japonés—, cuya patente combina:

> «... dos inventos previos: la Frau Ersatz, que con tan buen éxito usaron los ejércitos de Hitler durante la segunda guerra mundial, y el Rubber Dance Partner o Mr. Mongo, que hizo furor hace años en los *night clubs de Chicago*» (11).

«Akiko Plura» servirá para compensar al hombre moderno de sus tensiones, «de tantas frustraciones como lo afligen». Nos dice la nota de periódico que una cadena importante de máquinas lavadoras y otra de restaurantes automáticos:

> «... está estudiando incluso la posibilidad de abrir al público, por vía de ensayo, un local de autoservicio, 'Akiko Plura'» (12).

Cierran esta sección dos «Cartas del lector». La primera la firma Jenaro Frías Avendaño, y es la reflexión lastimera de un jubilado sobre una disposición municipal que en cierto modo lo coloca frente al sin sentido de su propia vida. La segunda carta es una protesta de una ciudadana por «el estado de abandono en que los servicios de limpieza tienen a la ciudad». Se queja en particular esta señora de los resultados del «consabido paseíto higiénico» de los perritos, y firma la carta: «Eufemia de Mier».

Noticias de periódico; unos casos, «entre tantísimos otros semejantes» (13), que reflejan de modo inequívoco nuestro diario vivir en este «Diablo mundo».

Los «Diálogos de amor» (14) son minidramas, donde se presenta en forma plástica, mediante las palabras de sus personajes, la conducta humana, dentro de la misma visión negativa de *Las Noticias*.

Pudimos ya ver que las piececitas anteriores reflejan la degradación de valores de nuestra sociedad. Ahora en los «Diálogos» nos ofrece Ayala un amor muy distinto al concepto neoplatónico que inspira a

(10) *Ibid.*, p. 33.
(11) *Ibid.*
(12) *Ibid.*, p. 15.
(13) *Ibid.*, p. 16.
(14) *Ibid.*, p. 43.

León Hebreo, de cuyo famoso libro toma el título, pues según nuestro novelista:

> «...Quizás el sector de nuestra cultura donde esta degradación y disociación final de los valores se hace más visible y escandalosa sea el de la erótica. La vieja y espléndida elaboración del Amor, que desde sus bases platónicas apenas había evolucionado dentro de su estructura básica hasta bien pasado el romanticismo, se derrumba de golpe ante nuestros ojos, haciéndonos recaer en el primitivismo del culto fálico» (15).

Adoptan todas estas obritas una forma dramática. *Un Ballo in Maschera* podría valer como pieza destinada a la radio. Todas ellas son representables. De hecho este mismo verano, en la Universidad de Oviedo, durante la reunión de la Asociación Europea de Profesores de Español, se escenificó y representó otro de los «Diálogos» que componen *El jardín de las delicias:* el titulado «Diálogo entre el amor y un viejo». La representación de estas piezas, bien en el teatro o mediante cualquier otro medio de tipo mecánico, como grabación en disco o cinta magnetofónica, realzaría su significación.

Nos detendremos ahora a presentar nuestras «impresiones» acerca de una de estas obritas que no aparecía en la edición de las *Obras narrativas completas:* «The party's over» (16), que es al mismo tiempo el título de una canción popular.

La pieza supone un diálogo entre una pareja —al parecer, un matrimonio— que hace los habituales comentarios tras una recién terminada fiesta en su casa. Inicia Ayala el relato diciéndonos: «Se acabó la fiesta» (traducción exacta del título), y a partir de esta frase comienza la pareja a recapitular incidentes distintos del *party,* que además, según opinan ellos, «ha sido un éxito completo».

Ha terminado la fiesta, y la piececita concluye cuando uno de los cónyuges, hablando al otro, pregunta:

> «... Pero oye, tú, dice, ¿qué hacemos, sacamos toda esta porquería ahora, o la dejamos ahí, y ya mañana será otro día?» (16).

Una página más de la vida cotidiana; son hechos de cada día, que suceden en todas partes, que no pertenecen a ningún ámbito ni a ningún pueblo, sino que, por el contrario, tienen alcance universal en el espacio y en el tiempo.

La segunda parte de *El jardín de las delicias* está formada por una colección de narraciones agrupadas bajo el subtítulo de «Días felices»;

---

(15) AYALA, FRANCISCO: *Mis páginas mejores,* Edit. Gredos, Madrid, 1965.
(16) AYALA, FRANCISCO: *El jardín de las delicias, op. cit.,* p. 60.

veinticuatro relatos brevísimos, que guardan en su mayor parte una íntima relación con obras plásticas de la cultura universal y que, como quedó dicho, se ilustran en la edición de Seix Barral con preciosos grabados.

«Nuestro jardín» (17), que comentaremos brevemente a modo de ejemplo, lleva como ilustración una pintura que identifica el autor como «Cuadro de familia». Es este escrito una fina evocación donde se combinan seguramente el recuerdo o la experiencia con lo imaginado, con la invención.

Primero se nos describe el cuadro; luego señala el narrador que «No pasa el tiempo por ese jardín nuestro», y de inmediato sugiere que han pasado muchos años y muchas cosas, porque ahora, «al cabo de los años mil», «el cuadro está en casa de uno de mis hermanos, al otro lado del océano». Regresamos entonces hacia el pasado y escuchamos una conversación entre un niño y su madre, a quien éste hace preguntas acerca del cuadro y los detalles que en él aparecen.

El niño no conoció el jardín realmente ni siquiera tuvo ocasión de visitarlo, pues la «casa se vendió al morir el abuelo»; aprendió, no obstante, a amarlo a través de la evocación o el ensueño del cuadro. Supo inclusive un día por su madre que ese jardín, el «nuestro», se encontraba cerquísima de donde vivían; trató de contemplarlo, de asomarse a él en una ocasión, pero una alta balaustrada le impidió ver; creyó que allí estaban aún los geranios del cuadro, pero en realidad «Ni eran geranios ya». Nunca hubo el tiempo ni se presentó la oportunidad de visitar el perdido jardín de la que fuera antigua casona de toda la familia.

Hoy, lejos, un día cualquiera, al otro lado del océano, tío y sobrino contemplan el cuadro. Ya no está la mamá que contesta preguntas sobre el aro, la fuente o la prima Laura; han pasado los años, y pregunta el sobrino:

> «—Esa niña que recoge el aro, ¿no era una prima de papá y tuya? Y aquélla, allí, ¿no es la abuela? Papá nunca vio el jardín del bisabuelo; y tú ¿lo viste alguna vez, tío?» (18).

Delicada composición, que presenta una vez más uno de los grandes temas de la novelística de Ayala, *el paso del tiempo*, tema que trata especialmente el autor en esta colección, ofreciéndonoslo en las más variadas sintonías.

En «Nuestro jardín» quedan engarzadas la experiencia y la invención, la descripción del cuadro pintado por la madre de Francisco Aya-

(17) *Ibid.*, p. 95.
(18) *Ibid.*, p. 98.

la y un finísimo tratamiento del novelista al deseo íntimo e insatisfecho que vive en cada hombre, el anhelo del paraíso perdido. El niño que sueña instruido por su madre, el ansia de preguntar y saber, el conocimiento de la también soñada Laura, *la mujer;* el deseo, siempre imaginado y nunca satisfecho, de asomarnos a ese paraíso que jamás lograremos ver aquí en la tierra; el jardín que «papá nunca vio»; «y tú, ¿lo viste alguna vez, tío?», *nuestro jardín.*

«En Pascua florida» (19), narración de menos de una página, dos líneas encabezan el relato:

> «A Lisa, que me ha enviado un huevo de pascua decorado por ella» (20).

Lisa, la mujer, puesta allá arriba, la eterna Lisa de Garcilaso, la siempre presente Laura de Petrarca. Lisa ya no es Lisa, ni siquiera es mujer; está colocada en lo alto, «como una hostia»; es una promesa cerrada, y el poeta interroga, «como siempre, en vano». El saber y el no saber de Lisa, el regalo de Pascua florida, de Resurrección, el preguntarse eterno del hombre ante «La mensajera divina» para terminar en «los umbrales oscuros, preguntando todavía y siempre en vano». Es el hombre y su preguntarse eterno hasta los umbrales de la misma muerte; el saber y el no saber y al mismo tiempo, como contradicción de su humana naturaleza, el miedo de romper el huevo cerrado, aunque «De un momento a otro, acaso hoy mismo, será fecunda ya con dolor y sangre...»

«Entre el *grand guignol* y el *vaudeville*» y «Magia II» son de nuestras obritas preferidas, acaso porque en ellas hace converger Ayala las corrientes más heterogéneas de la literatura universal. «Magia II» expresa artísticamente el problema del tiempo que pasa y no vuelve más. En ella se combinan en forma armónica seis alusiones literarias que sirven para insistir sobre la sensación angustiosa del paso del tiempo. Una de las alusiones nos refiere específicamente a *La vida es sueño,* de Calderón, en la mención al minotauro, y páginas adelante, otra de las narraciones, «Mientras tú duermes» (21), vuelve de nuevo sobre el mismo tema; ilustra Ayala precisamente su pieza con un cuadro de Picasso, *Minotauro y durmiente* (22).

Y así, una tras otra, se engarzan las veinticuatro piececitas, terminando con «Música para bien morir». Todas estas obras tienen como

---

(19) *Ibíd.*, p. 147.
(20) *Ibíd.*
(21) *Ibíd.*, p. 157.
(22) *Ibíd.*, Ilustraciones, p. 13.

tema común el paso del tiempo. La colección «Días felices» presenta en cada minirrelato un tono diferente, una perspectiva distinta.

Todo esto y aún mucho más que queda por decir es, en líneas generales, *El jardín de las delicias*. Junto a la creación imaginativa están colocadas experiencias de la vida del autor, preservadas «en un arca de palabras», construida con dominio tal de la técnica narrativa y uso artístico de los más diferentes niveles de vocabulario que «Los años correrán, volará el tiempo, y si un día, hacia el final de los tuyos» (23) —y los míos—, volvemos a leer estas magníficas joyitas de Ayala, volveremos a encontrar *al hombre* detrás de cada *noticia* absurda, en los personajes de los diferentes «diálogos», y a sus más universales y perennes aspiraciones, en el trasfondo de cada relato de la colección «Días felices». Aun cuando para entonces, al variar en el futuro estas circunstancias históricas de hoy, hayamos eliminado a los «gamberros» o se resuelva el problema de la «escasez de vivienda en el Japón», o terminen las jovencitas histéricas que persiguen a los blandos «Isabelos». Siempre, en situaciones acaso diferentes, pero en el fondo parecidísimas, se producirá el «Diálogo entre el amor y un viejo», tendremos millones de «*Memento mori*», se celebrarán nuevas «Exequias por *Fifí*» y exclamaremos desde lo más hondo *Gaudeamus,* viviendo con el eterno anhelo de asomarnos a «Nuestro jardín», y vagaremos algún día en busca de compañía a nuestra soledad, en espera de la «Música para bien morir», porque *el hombre* y su humana naturaleza, tema único de *El jardín de las delicias,* son perennes en nuestro «Diablo mundo».—*ROSARIO HIRIART (Iona College. NEW ROCHELLE; New York).*

ALFONSO GROSSO, A ESTAS ALTURAS

Breve inventario inicial

Coincidiendo con las fechas finales del año 1970, varias publicaciones han intentado, con mejor o peor fortuna, un recuento o inventario de lo que ha dado de sí, en materia literaria, ese primer año de la nueva década; en especial en lo que a la literatura española se refiere. Ha sido, sin duda —al menos a la vista de los datos re-

(23) *Ibid.*, p. 175.

señados—, un año movido, un año de polémicas, de sorpresas, pero, sobre todo, ha sido el año de la confusión. O se ha querido que lo sea. Ha habido alumbramientos sorprendentes, se ha querido desenmascarar a algún que otro mito o santón, ha asomado alguna que otra tímida revolucionaria experiencia formal, se ha certificado la defunción del realismo, se ha pretendido hacer mangas y capirotes de lo hasta ahora incontrovertible... ¿para qué seguir? Ha habido de todo, pero, como suele suceder en circunstancias como la nuestra, se han sacado las cosas de quicio y aquí estamos, dentro ya de 1971, sin saber, a ciencia cierta, a qué carta quedarnos. Y no porque estemos muy interesados en ello, esa es la verdad, sino porque ha sido tal y tan constante el bombardeo que hemos soportado que no podemos asomar aún las narices para ver si todo ha quedado convertido en cenizas, o si, por el contrario, ha sido fructífero y positivo todo este nervioso trasiego. Preferimos verlo todo desde aquí (a veces este tan traído y llevado centralismo nuestro tiene esas compensaciones), desde fuera, rodeados de Atlántico y esperando a diario la novedad literaria ante nuestro habitual proveedor. Y una cosa puede parecernos evidente: si lo muerto no anda; si lo que ya no tiene posibilidad de vida tampoco la tiene de movimiento, no podemos afirmar de forma rotunda que nuestra literatura se halle en estado agónico. Anda, eso sí, medio tuerta, medio coja, con remiendos y parches, confusa generalmente, pero viva. Por eso, creemos, vale la pena decir cosas de ella; por eso las decimos. Quede a juicio de nuestros posibles lectores su oportunidad y consecuencia.

En lo que a novela se refiere, creo notar que asistimos a un período de intensa revisión. Hasta el presente, nuestro panorama se había caracterizado por la existencia de una bien nutrida nómina de narradores, aunque luego la calidad no fuese muy emparejada con esa cantidad y proliferación. Además de ser una abundancia dispersa, poco coherente, difusa, confusa, existía, y existe, un tono mediocre que no es muy halagüeño. Cuando no es un morderse la cola en lo temático y expresivo, es la escuálida capacidad de fabulación; cuando no es un lenguaje inane y poco revelador, es una experiencia huera, artificiosa o inútil. La novela española de posguerra ha mantenido, como enseñas tipificadoras (y las ha mantenido a toda costa), a los novelistas del exilio y al realismo social de los años cincuenta. Con base en ellos, se ha querido salvar a una literatura que vive de rentas, que no sabe vivir de otro modo, a una literatura perezosa y abúlica, comodona, a la que, cuando se la zarandea, muestra su displicencia o su indiferencia. Pero he aquí que un buen día se descubre que el realismo social amenaza con agotarse; o, mejor, se frustra como

declara con agudeza Rafael Conte: «El intento más definido para elaborar una narrativa coherente, profundamente arraigada, alumbró allá por los años cincuenta, con la llamada generación realista, que se frustró por un aserie de causas muy diversas, que habrá que estudiar detenidamente algún día, pero que pueden rastrearse dentro y fuera de esa misma literatura: desde el propio desfase de sus procedimientos expresivos hasta los abstáculos artificiales que surgieron a su paso» (1). Se plantea, entonces, ese problema difícil e incómodo de nuestra pobre capacidad de creación, de nuestra limitada visión imaginativa. Pero he aquí, también, que, a la vista de los acontecimientos, los escritores del exilio, a pesar de constituir una parcela más que interesante de nuestra actual literatura creativa y crítica, no fueron tampoco la panacea anhelada. Vemos como, poco a poco, y lo confiesan algunos de sus más caracterizados exponentes, se han ido desvinculando de nuestra realidad; como dejaron fija su mirada en una época lejana y distante por muchos conceptos. Su vuelta a España, esporádica ciertamente, puede ser, en muchos casos, motivada por un deseo de tomar nuevo contacto, de palpar nuevamente lo que ha sido, y sigue siendo, motivo de sus obras.

Si, por un lado, se han puesto de moda estos escritores de la diáspora (y me parece que hay que andar con mucho cuidado en esto de las **modas**, máxime cuando nuestro apego a ellas es tan mimético y falso), por otro, todo nuevo experimento, todo afán de zafarse de ciertos moldes vigentes desde hace mucho, se achaca a la presencia en España de la nueva novela latinoamericana. A mí me parece que una posible solución —nunca definitiva, claro— a tales problemas, podría ser la de enfrentarnos a ellos investidos de una paciente serenidad; despegarnos de todas estas servidumbres —querámoslo o no, lo son— e intentar personalizar nuestra creación, que nuestros escritores sean capaces de trabajar intensamente en la obra aún antes, ya desde su planteamiento, proponiendo un plan de trabajo y adecuando sus experiencias al camino elegido. Acometer el hecho de la creación literaria con perseverancia y penetración, no dejándose arrastrar por los numerosos cantos de sirena que pueblan nuestro erizado mar de las letras. Dejar a un lado falsos prejuicios, o ese temor, ya endémico, de aparecer como «non sancto» ante tal o cual grupo de presión. Por eso supone para mí un dato más que reseñable que novelistas como Daniel Sueiro *(Corte de corteza)*, Jesús Fernández Santos *(Las catedrales)* o Alfonso Grosso *(Guarnición de silla)*, por citar sólo los casos más recientes, intenten, no romper con sus convicciones, sino

(1) RAFAEL CONTE: *La novela española del exilio.* «Cuadernos Para el Diálogo». XIV extraordinario, Madrid, mayo 1969.

evolucionar adecuadamente, encontrar las salidas necesarias que den a su trabajo la dinámica y vitalidad que necesitan. ¿Buscan *otra* novela? Yo me atrevería a afirmar que no se trata de *una otra* novela, sino de otro aire, de nuevas capacidades para *su* novela. «He intelectualizado mis dos últimas novelas —confiesa Alfonso Grosso— porque casi me veía obligado a hacerlo. Ha sido una reacción personal contra el injusto sambenito que soporta nuestra generación. Se nos ha acusado de falta de intelectualización, de simplismo, de exceso de naturalismo... Con *Guarnición de silla* he terminado de cumplir con una obligación que yo creía haber contraído con mi generación. Ya mi nueva novela, de la que llevo escritas más de un centenar de folios, toma otro sesgo» (2). A este «otro sesgo», a este no dejarse llevar por la abulia de un esquema único o un cliché prefijado, es a lo que nos referimos. Estos novelistas citados, formados todos ellos en los años de fervor realista, han ido comprendiendo que la literatura no es sólo instrumento sino que es también creación, *uso*, dinámica marcha hacia lugares desconocidos pero que precisan llegar a ser de dominio público. Ellos, que admitieron sin cortapisas la desnudez del lenguaje, la sencillez estudiada, ese «ir al grano» que caracterizaba a la enjuta narración realista de los años cincuenta, han sabido jugar la carta de su lenguaje y abordar otra «manera». Han sabido desligarse del rigorismo de tiempos y espacios que se imponía entonces y alcanzar una mayor fluidez y flexibilidad, sin por ello su obra deje de ser —y en esto quiero llamar la atención— el análisis de la realidad, la observación y penetración crítica de esa realidad; sin por ello su obra deje de ser el análisis del hombre de su época y de su problemática existencia según unas precisas coordenadas históricas, que bien pueden ser inmediatamente cercanas, o condicionadas por una historia más o menos reciente. Han sabido despojarse de una novela que, en su laconismo directo e inmediato, intentaba sugerir, mostrar, exponer, más que ahondar investigando, a través de la novela, no sólo en el hombre como protagonista, sino en el hecho literario como técnica y como valor estético. Y ya me parece suficientemente sintomático un testimonio como este de Daniel Sueiro: «Nos hemos encerrado en nuestras habitaciones para tratar de decirnos lo que pasaba en ellas; nos hemos reducido a vivir en nuestras ciudades observando a sus gentes y tomando nota de las cosas que pasaban en sus calles, o bien hemos llegado a viajar al monte, a la tierra, a la mina, a la playa, al río, a la fábrica o incluso a la cárcel para contarnos las cosas que pasaban entre nosotros en todos estos sitios, y después de este trabajo que nos hemos tomado, de la humildad y

---

(2) «Escritores al habla: ALFONSO GROSSO». *A B C*. Madrid, 6 de agosto de 1970.

al mismo tiempo el entusiasmo con que por lo regular lo hemos hecho, resulta que no nos hemos enterado bien, o no hemos sabido contarlo, o no hemos podido contarlo todo, o no nos han dejado, y la gente para la que escribimos, a la que creemos conocer y que consideramos urgentemente necesitada de saber, generalmente no nos ha leído, entretenida por otros cuentos que les hacen escuchar con mucho más ruido y cotidianamente, o bien francamente cansada de nosotros y dispuesta a no escucharnos en tanto no le contemos, de una vez por todas, esas cosas que están deseando oír y que nosotros necesariamente tenemos que revelar un día. Somos los que podemos hacerlo, y aún estamos a tiempo. Mientras no lo hagamos, a mi juicio, nunca nos liberaremos de nuestras propias culpas, y hasta entonces no creo que podamos dejar de escribir para nosotros, los españoles, y ponernos a escribir para el mundo, si es que es esto lo que hay que hacer» (3).

Es sintomático ésto, digo, porque Sueiro no se lamenta, únicamente, de los condicionamientos externos con que tropieza el escritor, sino que engloba en la culpa a esa especie de inercia colectiva que parece haber poseído a nuestros jóvenes escritores. Dato éste que me reafirma en la idea de que hay un grupo de narradores cuya conciencia de escritores sigue bien despierta; narradores que comprenden la necesidad de reaccionar ante el marasmo rutinario en que hemos venido a dar, y que —y aquí está lo más destacable— han tomado sobre sí la responsabilidad que tal posición entraña. Puede ser que, a la larga, se vean impelidos a reconsiderar su actitud, quizá tengamos entonces que anotar una nueva cota alcanzada por ellos, distinta quizá, y desde la que vayan a iniciar nuevos derroteros, pero de lo que sí ha de quedar constancia siempre es de su despierto sentido de las necesidades y del trabajo como escritores.

La última novela de Alfonso Grosso (4) puede servirnos de ejemplo en este comentario. Penetrar en su peculiar estructura, atravesar los vericuetos —a veces tortuosos— que el autor nos brinda, no deja de ser una experiencia sugerente y, además, aleccionadora. ¿Cómo se podía hacer en España una novela que no fuera como tantas y tantas otras? ¿Cómo penetrar en una temática tan repetida con aires nuevos, y sobre todo desde nuevas perspectivas? *Guarnición de silla,* si no totalmente, sí en parcelas nada pequeñas, aporta alguna que otra clave clarificadora digna de tener en cuenta. No vamos a pretender que ya, esta sola novela, viviendo por su cuenta, sea solución y remedio

---

(3) DANIEL SUEIRO: *Silencio y crisis de la joven novela española.* «Revista de la Universidad de México», enero-febrero 1969.

(4) ALFONSO GROSSO: *Guarnición de silla.* EDHASA. Col. «El puente literario». Barcelona, 1970, 190 pp.

para tanto mal. Nada de eso. *Guarnición de silla* es una piedra más de ese edificio problemático y penoso de construir de nuestra novela, que, después de un letargo de años, parece ir despertando lentamente.

Alfonso Grosso: Desarrollo de una temática y unas formas

Alfonso Grosso (Sevilla, 1928) es uno de nuestros más laboriosos novelistas del «medio siglo», aunque su obra no ha tenido, hasta hace muy pocos años, la atención de lectores y críticos. He de confesar que he sido uno de los muchos sorprendidos al ir recorriendo con cierta atención la bibliografía de Grosso, que arranca desde 1961, año de publicación de *La zanja,* su primera novela. Diez años de labor abundante y preocupada en la que surgen y se repiten temas característicos y, muy especialmente, afines y queridos al novelista. Temas todos que van a tener mucho que ver con la vida y circunstancias españolas. Yo me atrevería a afirmar que, para Alfonso Grosso, más que una estructura, más que un sistema, más incluso que una circunstancia global, interesa el hombre que se ve inscrito en ella. Hombre de diferentes oficios, de diferentes cataduras y que, aparentemente, está ahí zarandeado e implicado, comprometido casi, con ella, y por ella.

Grosso, desde su primera salida pública, toma el decisivo e ineludible camino del realismo social. Lo mismo *La zanja* que *Un cielo difícilmente azul,* ambas fechadas en el mismo año, son decisivamente reveladoras de su preocupación inmediata. Pero entre este pórtico y sus dos últimas, y sorprendentes, novelas *(Inés just comming* y *Guarnición de silla),* sorprendentes por lo que significaban no sólo en el panorama de nuestra novela sino dentro de su bibliografía particular, existe un camino laborioso, de sucesiva penetración, de desarrollo progresivo que podría tener su escala intermedia en esa trilogía, *A la izquierda del sol,* donde su temática desemboca ya en unos perfiles que serán familiares y peculiares a la obra de Grosso. Nuestro novelista, conocedor y amoroso contemplador de su universo regional, el sur español, esa amplia y bullente, doliente también, Andalucía, sentirá un poderoso atractivo por todo ello. En reivindicar toda la circunstancia real de esa parcela difícil de España pondrá todo su empeño y esfuerzo. El hombre, los hombres de la región, la región misma, hasta su localización geográfica, tendrán mucho que ver en las tramas novelescas de Alfonso Grosso. Tanto, que sus polos de atracción más característicos irradiarán todos hacia ese mismo eje. En una Andalucía lejana, vislumbrada, última tierra de España, en

las lindes meridionales de la Península, alguien espera no importa qué. Esta espera se verá alentada o bien por un personaje muy vinculado a ella que venga del extranjero, o bien por un terco y repetido viaje a través de los largos kilómetros de «dos tercios largos de la Piel de Toro, escalando cordilleras, circunvalando ciudades, devorando campiñas, rubricando dehesas, tronchando acacias, estallando agujas pinas, estoqueando pueblos, deslumbrando cervatos, codornices y liebres». Ese viaje entrevisto, ese discurrir constante, en mediodías sofocantes o en largas noches monótonas, supondrá un acercamiento, una atracción, un incentivo para desvelar esa inquieta espera que va a ser órgano motor de sus obras. Esperan los habitantes del pueblo en *La zanja* como esperan estos seres de *Guarnición de silla*, al tiempo que se desmoronan con sus riquezas, sus ambientes, sus vidas. Y otro elemento tipificador: la máquina, el automóvil o su consecuencia trágica: el accidente. Todos estos rasgos se van convirtiendo en algo consustancial al relato. ¿Símbolos? No pienso en una servil equivalencia entre los unos y los otros, pero no cabe duda de que, esa frustración de propósitos, de deseos, de esperanzas, de vidas e historias enteras, encierran toda la clave intencional de las agrias novelas de Alfonso Grosso. A ese ambiente mezquino, limitado, lejano, expresión viva de un feudalismo trasnochado que aún se aferra difícilmente a los clavos ardiendo de sus amargas memorias, llegan las incitaciones externas de las otras tres cuartas partes de la Península o del extranjero, pero la carretera, dura y difícil, cruel en su aparente inoperancia, cercenará cualquier posibilidad de solución o de consecución de ilusiones rumiadas día tras día entre cristales, visillos, celosías o atardeceres entre místicos y amargos. No quisiera dar a mis palabras ese tono de revisión simbólica que aparentemente puedan tener. Me interesaría más que el lector viese en ellas una de las mil posibilidades que a él se le pueden brindar en una lectura tan sugerente como la que intentamos.

Ahora bien, más que en cuanto a los rasgos temáticos, me interesaría ahondar, dentro de los límites que un análisis como el presente permite, en la postura de Alfonso Grosso como escritor. Ya se ha anunciado algo de esto al trascribir ciertas afirmaciones del propio autor. Quisiera ahora abundar en ello porque sigo pensando que si a Alfonso Grosso le corresponde un puesto notable en nuestra narrativa actual, éste le viene dado por su intensa dedicación al vehículo de expresión, a la lengua y por el intenso estudio de sus posibilidades que su prosa representa. «Soy un barroco consciente e inconscientemente —afirma—. Con premeditación busco el barroquismo y me mueve mi preocupación por el estilo. Supone un verdadero regodeo espi-

ritual el que la frase penetre profundamente y se enrede en la sensibilidad del lector. Pero también mi barroquismo es constitucional y ambiental: mi carácter y mi Andalucía» (5). Pero este barroquismo, que existe en lo que a vocabulario respecta, se trasmite a toda la estructura del relato y caracteriza, en su conjunto, a la novela de Grosso. No hablo, esto es evidente, de un barroquismo hueco, de una gratuita enumeración o de una frívola floreada verborrea que, en justicia, no existe en la obra de nuestro novelista. Me refiero a un barroquismo que, como él confiesa, puede ser constitucional y ambiental. Es más, de un barroquismo integral que hace que el escritor se llegue a la realidad a través de los sentidos y, con esa carga, por ese intermedio —al parecer el más inmediato y directo— asomarse a la vida y a las relaciones vida-circunstancia de que quedará impregnada toda su prosa. Una actitud prospectora, de fuera a adentro, que puede descubrirnos soluciones insospechadas a través de contactos insospechados. Por eso no se espere de Grosso un relato que ande en una sola dirección, aunque no pierda de vista nunca su objetivo final, su *superobjetivo,* diríamos utilizando la expresión teatral. Para Grosso el relato es oportunidad de abarcarlo todo, o de intentar abarcarlo todo; es la oportunidad que se brinda al escritor de ir descubriendo, o de incitar al descubrimiento de sensaciones reveladoras. La alteración del orden de la anécdota, o anécdotas, que se dan cita en la novela servirá en muchos casos para mantener esa tensión dramática de la espera a la que hemos aludido, tensión que se resolverá trágicamente y por intervención de elementos aparentemente dispares, que han aparecido alternadamente a lo largo del relato. Se elige así un camino, una estructura global que, en su aparente dispersión, goza de una coordinación y cohesión notabilísimas. El escritor siempre será dueño del relato aunque, y esto es otra nota positiva, siempre deje a sus seres deambular por su cuenta y riesgo. Al novelista no le es dado más que disparar la acción. Ya se encargará ésta de discurrir por los cauces que le son propios. La novela —y me estoy refiriendo en estas apreciaciones a *Guarnición de silla* concretamente— discurre en un continuo brotar y rebrotar, en un surgir y esconderse, donde no es posible la pausa, donde no se da momento de reposo. Todo se ha puesto en marcha y todo ha de llegar, ineludiblemente, irremediablemente, a su final presentido. Hay una premonición inicial que puede recordarnos el planteamiento de la tragedia griega. Todo se confabula, se conjura, en busca de la solución última. El camión que atraviesa la Península, al comienzo de la novela, ya no se detendrá: «...las trochas y las carreteras forman una empenachada rosa de los vientos,

(5) *Art. cit., A B C,* 6 de agosto de 1970.

antes de seguir la flecha indicadora de la *Nacional 634*, y adentrarse tierra adentro, dejando a sus espaldas las saladas riberas y los verdes montes de Euzkadi, para alcanzar las pardas labrantías burgalesas, los chopos sorianos, los altos abetos del Guadarrama, las peraltadas autopistas precapitalinas y el sincopado guiño de los ciudadanos semáforos, los floridos —y cortesanos— jardines de Aranjuez, las garridas vides de La Mancha, y llegar a su destino —entre escombreras, aspados molinos, mieses cereales, galgos famélicos y álamos plateados— donde los aguardan senos lactantes, vientres germinados, almidonadas enaguas, perfumadas trenzas, hijos dormidos, padres calmosos, madres resignadas, hermanos maravillados, esposas impacientes, vecinos envidiosos y hermanas enredadoras...» El camión continúa su rutinario viaje, lo vamos a ver, de vez en cuando, aparecer y desaparecer fugazmente en su singladura, pero desde el momento en que nos lo tropezamos en el pórtico de la novela ya sabemos, no puedo explicar por qué rara sugestión, que va a ser personaje trascendental de la anécdota. En ese no poder explicar es en donde me parece que se podría situar este barroquismo positivo de Grosso. Ese dejarnos la sensación bien impresa, casi visual en nuestra retina a lo largo de todo el relato. Yo no creo que —como ha expresado algún que otro crítico— Grosso se ande mordiendo la cola. Antes al contrario, creo que sabe hacer uso de esa capacidad suya no sólo al contarnos las cosas, sino al dejarnos a nosotros mismos en la encrucijada de descubrirlas.

De ahí que el novelista nos conduzca, como en volandas, por toda la novela, haciendo especial énfasis en lo visual, en lo sensorial, dejándonos embriagar a nosotros también de los ambientes que los protagonistas habitan y que Grosso sabe crear tan adecuadamente. Las atmósferas ambientales de *Guarnición de silla* quedan tan nítidamente claras, tan rigurosamente vivas que casi las podemos palpar. En ellas las cosas y, entre ellas, tropezando en ellas o saturándose de ellas, los seres que pueblan el mundo de la novela: «De la perpetuidad de estas instantáneas, por el contrario, sí está segura. Todas y cada una de ellas saben que se hallan colocadas cronológicamente en el álbum de *chiffon* azul con cantoneras de plata, dentro de un cajoncito del bargueño provenzal situado al fondo de la galería encristalada del castillo, en la misma línea donde la moqueta se interrumpe bruscamente para dar paso a las alfombras persas, las pieles de tigres de Bengala y las rabonas, amarillentas y apergaminadas de los leones de Kenia.»

Atmósfera que, poblada por los personajes, abarrotada de algo que flota y se presiente, termina por ser agobiante e irrespirable: «Porque

el caso es que, hasta este instante, justamente al mediodía, continúa a poco más de media milla de distancia del castillo, cuidadosamente aparcada, con la inclinación justa que corresponde al peralte del acerado, o, lo que es lo mismo, un poco inclinada a babor. Mis prismáticos, a pesar de la calina, perseveran en su trayectoria sin ser obstaculizados por ninguna interferencia. Sólo a veces, de tarde en tarde, llega al cruce de la Corredera un camión, un tractor, una carriola cargados de heno, de maíz, de sacas de algodón. Pero es sólo un momento. El guardia urbano, fiel cumplidor de sus obligaciones, les da en seguida paso, la visibilidad vuelve a ser inmediatamente perfecta, y allí continúa, luminosa como un coágulo de sangre, como un topacio, irisada por miles de reflejos, no por el sol, del que se encuentra defendida, sino por miles de destellos: por el de la cal de las fachadas, de las doradas perinolas de los balcones, de las cornisas, de las marquesinas, de los toldos.» Atmósfera en la que los elementos intrascendentes tienen el valor de acicate, de pulsador de intenciones que insisten en la creación del clima pretendido. Atmósfera, ambiente, clima que darán su hechura a los personajes; personajes que se encierran en ellos y padecen —en apariencia ignorantes— su propia lenta descomposición. Personajes poseídos de un egoísmo corosivo. El lugar, los objetos, el lenguaje incluso, les pertenece por separado a cada uno; cada uno se aferra a ellos para intentar sobrevivir sin que les quepa otra salida que debatirse inútilmente, porque ya su actuación, su toma de partido en ese cerrado círculo que habitan, les condiciona inexorablemente. Por eso no olvida Grosso la necesidad de un lenguaje definidor, peculiar, personal para cada uno de esos seres en sus ambientes. Sobre todo el lenguaje coloquial adquiere matices de interés muy notable: «...Y el caso, Jaime, es que este año estoy dispuesto a pagar lo que sea en el algodón, aunque se me culpe de que intento echar abajo la patronal. Ni siquiera tu padre me dará esta vez la razón, y no es que me importe, tú lo sabes bien, pero me da grima que él tampoco llegue a comprender mis motivos. Claro que, a la larga, acabará sucediendo tres cuartos de lo mismo que con las discusiones que tuve hace dos años con el Bachiller y con el Juan de Jesús a cuenta de las aceitunas. Ganas de llevar la contra entonces como ahora, porque la verdad es que ninguno de los dos sabe dónde tiene la cabeza. Y no queda ahí la cosa. Con el maíz les pasó ídem del lienzo. Como te lo cuento. Fíjate si no el tiempo que tardaron en dárse cuenta de las ventajas de los híbridos. Pero ellos nada, que nanay. Y al final, ¿a quién terminaron dándole la razón? A menda lerenda. Claro que yo fuí más cuco y más puta que ellos y le ví rápido la punta al negocio.»

En esta lenta descomposición a la que se ven abocados los personajes tiene influencia especial el tratamiento de los tiempos en el relato. Lo mismo que pasado y presente se entrecruzan y funden desde, prácticamente, el comienzo, la utilización intencionada del condicional propone al lector una observación irónica, o tristemente desesperanzada, del destino de los personajes. Esta tácita oportunidad que el novelista parece brindarles a través de esa óptica condicional («Pero si antes de aquel combate no había disparado ni una escopeta cazadora, tampoco con anterioridad a su ingreso en la Armada había visto el mar.» «Como si la ciudad que lo viera nacer se preocupara incansablemente de su destino, el azar se encargaría de ponerlos de nuevo frente a frente...»), no hace sino acentuar esa desposesión en que se encuentran y a la que están sometidos. Así se llega al final del relato. Se dan cita entonces, en unas pocas páginas y con párrafos cortos y rápidos —como si de planos cinematográficos se tratase— todos los elementos concurrentes que han provocado la tensión dramática a lo largo de la novela y que han de intervenir en la solución trágica de la misma. Espacios y tiempos se funden ahora en fogonazos imprevistos y rápidos, agitados, hasta la calma final de la consumación.

¿El desconcierto de un novelista?

A modo de resumen, podemos señalar que con *Guarnición de silla* Alfonso Grosso ha conseguido desarrollar una temática y una idea constante a lo largo de su labor narrativa hasta el presente. Quizá no haya conseguido materializar plenamente una evidencia, quizá todavía le pese más el valor de lo intuido sobre lo estrictamente fiel, pero lo que queda bien claro —al menos para mí— es esa coherencia, esa coordinación, esa perfecta orquestación de todos los elementos necesarios a la novela, para que una problemática elemental se observe desde un ángulo nuevo y con una nueva «manera». Se aprovechan así todas las posibilidades del tema y se hace elemento indispensable del desarrollo esa enumeración, a veces demasiado abundante, ese contacto sensorial y moroso con los objetos que no es sólo una mera relación inventarial de las mismas, sino eficacia en tanto en cuanto con esos objetos y formas el hombre se relaciona y en ellos fija su personalidad y su actuación. No creo, pues, que haya necesidad de hablar de desconcierto. Puede ser, no voy a negarlo, que Grosso no nos haya dado la medida total de su talento como novelista (mejor, en tal caso, porque se puede seguir confiando en él), pero nunca que haya errado el golpe, que haya equivocado el camino o que se haya

despistado entre su característica frondosidad lingüística. Alfonso Grosso anda seguro y perfectamente orientado en el camino que se ha trazado. Veamos, ahora, cuál ha de ser ese «otro sesgo». Lo esperamos muy interesados.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (San Diego de Alcalá, número 15, 4.º izquierda. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

LEYENDO «ITACA», DE FRANCISCA AGUIRRE

Desde el primer verso del libro, ya la voz suena como una sentencia, una decisión, un dogma de soledad; un testimonio, en fin. Como un sacramento también. Nos parece estar oyendo la voz ceremonial de Emily Dickinson. Oíd que habla de ella—¿de quién va hablar un poeta sino de su yo herido?—, pero se dirige a alguna parte... fuera de ella: al mar. Y pide socorro. Contesta el eco talásico: socorro. En la voz de Francisca Aguirre se cumple el valor simbólico de la fábula mitológica, la anécdota encarnada en la mujer Penélope. La obstinación, la fidelidad, el recuerdo como alimento frutal. Este «eterno penelopeico-femenino» restituye la profundidad y complejidad de los sentimientos humanos a su base misma: la condición humana tan débil en las manos del destino. Poesía psicológica, cuyo modelo se encuentra, lo mismo que el tema, en la ópera psicológica de Claudio Monteverdi *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641). Penélope no es tanto la pasión como la voluntad. Leyendo *Itaca,* de Francisca Aguirre, el propio grito «socorro» es la ley de gravedad del terco silencio. Porque esta poesía no grita. Es la crónica de una voluntad inexpugnable, en la que se cumple la decisión de desgarro ante la imposibilidad de todo consuelo. Al consuelo se opone únicamente el socorro, que ni siquiera es aquí un grito. No un grito, sino el desconsuelo mismo: «inerme disposición». Hay lo desconocido y nada más que lo desconocido, y a él nos acercamos:

esperando una respuesta mayor que nuestra dolorosa pregunta. (P. 13.)

Vocabulario simétrico, al mismo tiempo que telúrico y acuático: *isla, sal,* y a ese «territorio en la retina», la poetisa lo llamará *Itaca.* Una de las islas iónicas, la antigua Ithaké o Ithaki; por supuesto, del culto de Ulysses *(Odisea).*

¿Y quién alguna vez no estuvo en Itaca? (P. 14.)

Esa región de viñedos, donde «recordamos los días del vino compartido». Y todo es, desde dentro y desde fuera, ver el mar:

Veo el mar que me cerca (P. 15.)

«Desde fuera» es el título del poema siguiente. Lo que no nos extraña. Porque se trata de «conocer un paisaje». La labial expresión «desde fuera» es un estribillo de los ojos más que de los labios. *Pero Itaca está dentro.* Es como la Grecia de Hölderlin, que está *dentro* y en una Alemania ideal. No es la Grecia medular de Cavafis ni podía soñarse tal. Y es el océano homérico, «color de vino», y visto y sentido metafísicamente, como también así sentía las cosas Emily Dickinson y no Safo. La tercera es Francisca Aguirre entre las mujeres que cantaron lo vivido con voz ceremonial y ritual. La última entre nosotros en el tiempo asume con su poesía mítica el anhelo del navegante. Humaniza y actualiza a Homero, sabiendo por sufrimiento real que

Desde fuera, los dioses nos contemplan. (P. 17.)

Y los dioses son palabras, «una enfermedad del lenguaje», según la definición de la mitología dada por Max Müller. Queda, pues, el silencio donde mueren los dioses: «los dioses son palabras; con el silencio mueren». Es entonces cuando surge Penélope, la esposa de Ulysses, y el trabajo de esa terca mujer es la espera. Silencio y espera. Lo contrario de mudez y desesperación. Es la razón por la cual llegan «Los camaradas». ¿Quiénes son los camaradas?

... los náufragos,
los doloridos seres...
los desolados... (P. 18.)

He aquí «los asombrados visitantes de la isla» (esto es, los amigos de Paca). Entre ellos se impone el habla; se cuentan historias idénticas (el dolor tiene siempre el mismo color) y

se hacen confidencias extenuantes (P. 18.)

En suma, se reconocen entre sí. Son camaradas. No camaradas marxistas ni hermanos de alguna cofradía piadosa, sino *náufragos...* de la desdicha. Esto está tan claro, pese a la fábula, porque la poesía de Francisca Aguirre es directa como la flecha y el águila. Y es poner el dedo en la llaga. Metáforas homéricas, eso sí; mas ningún ropaje sentimental. Un cuento episódico, una crónica, un mensaje sin codo: mejor, una ruta:

porque donde ellos van allí comienza Itaca. (P. 19.)

Los acantilados, la bahía: «serpentina de sal», «mantel de espuma». Ya entra en *escena* Sísifo: nuestra existencia-existencial «sin futuro». («El hombre es una pasión inútil», Sartre.) Y «Telémaco sigue creciendo». Telémaco, el hijo de su amado marido, el mismo que presencia con asco y horror la avidez desvergonzada de los pretendientes.

Pero lo que importa aquí, en este libro sobrio y palpitante, no es tanto seguir las trazas de la leyenda, del mito homérico, como leer sus versos actualizados por la escritura autobiográfica. Basta este verso natural:

Naturaleza impávida son tus vínculos. (P. 21.)

Además de que «no se puede pensar la ruina». Esta ruina es Itaca en tanto que símbolo, y es *realmente* el poeta en tanto que coautor de su destino. La crónica se hace crisis o su origen es la crisis de conciencia. Es el estado de conciencia permanente la estructura íntima de este libro cuya temática triple es unívoca: el amor, el tiempo, el destino.

Eres como un oráculo que no cree en el futuro. (P. 21.)

Todo es tan lapidario como cristalino. El pretexto es espejismo: *Penélope y la mujer de Lot.* La anécdota se vuelve categoría, como quiso D'Ors. Y todo es nostalgia, *evidentemente;* un mirar hacia atrás:

hacia mis tiernas construcciones (P. 22.)

Poesía de mujer. No porque se hable de «mis trenzas». No. Y no por «estos treinta y seis años míos» de esta poesía eminentemente autobiográfica, sino porque la voz es pura, apaciguada, dígase justamente *pasiva;* una voz que ha luchado como puede luchar una mujer y

que poco a poco me va inmovilizando. (P. 23.)

Es la poesía de la nostalgia de la adolescencia, esa isla lejana, Itaca. Una poesía de implacable murmurio y que por su propio musitar indoloro *convence* más que el grito doloroso. Es el tiempo del destejer:

Inclinada sobre el hueco de mi ventana
veo cómo resbala todo un tiempo (Pp. 24-25.)

Parece que no se espera nada al saber que todo no es sino «paciencia» y «ceniza». Este increíble núcleo parental de lo ético y de lo fúnebre, resume el colorido —no gris ni negro todavía—, el tono-sabor estoico del testimonio poético: la búsqueda de una respuesta que no llega nunca.

Y preguntando pasé mucho tiempo.
Nadie respondió. Nadie. (P. 26.)

Sabido al fin que no se halla respuesta, nos quedamos como Penélope y Nausiaca: «tejiendo y destejiendo».

El tema de la espera (tiempo), sin ser obsesivo, sin ser esperanza, adquiere la fuerza ética de la resistencia, ese poder moral que desafía al miedo:

Lo mejor que podemos hacer es no asustarnos. (P. 28.)

El poeta, con más seguridad que los demás mortales sufridores, sabe «que no resulta fácil» este no asustarse, este volver la espalda al terror. Porque no se trata de un miedo pequeño y pasajero. Pero —y este «pero» es propiamente filosófico (quiero decir, una prueba filosófica existencial)— lo importante es conocer el miedo, saberlo

y no menospreciar esa sabiduría. (P. 28.)

No en vano ha proclamado que «el miedo une». Más que metafísica, es una poesía filosófica por sus presupuestos axiales como datos de la vivencia y de la experiencia. Más aún que experiencia, decantación, catarsis.

Calma, mucha calma,
en medio del terror también se puede tener calma (P. 28.)

Lo extraño de este presupuesto es su cariz axiomático; en el eje de la prueba gira el «también» defensor y no defensivo. La palabra «terror» es manifestada... sin terror. He aquí el sentido del movimiento de la aceptación de lo evidente. Si ello es una poesía de la sabiduría o por la sabiduría, no es menos un cilicio, pero sin la morbidez del ascetismo ni la psicosis del traumatizado. Por lo tanto, lucidez.

Moverse con cuidado, calcular bien los movimientos:
un paso en falso puede significar la destrucción. (P. 28.)

He aquí una definición cinética de la lucidez, de la autoconciencia.

Sin recursos a lo libresco, bien que no es posible no adivinar en Francisca Aguirre («Es autodidacta», se nos dice en la solapa) un conocimiento profundo de ciertas enseñanzas —no ya griegas únicamente— (estoicas), sino bebidas en fuentes orientales, asiáticas. Como toda doctrina asiática —por ejemplo, tibetana—, el miedo es creado y hasta recreado como conducto a su dominio; tal la práctica dramáticha de *tched*, cuyos celebrantes aceptan los tres riesgos: enfermedad,

locura o muerte. El terror es afrontado hasta su máxima experimentación «en la extraña mentalidad de la raza que ha inventado *tched*» (Alexandra David-Neel: *Místicos y magos del Tibet*). Y, sin embargo, no tan extraña, porque lo oímos en boca humana coetánea a nuestra cotidianidad. Alguien como nosotros lo sabe:

Miedo, naturalmente. Mucho miedo:
nadie quiere desintegrarse. (P. 28.)

Y lo que este poeta sabe y dice del miedo es espeluznante, más espeluznante que el miedo mismo:

Pero también el miedo integra. No olvidarlo. (P. 28.)

Los realistas, los estoicos, los zenistas, los simplistas, los que no se paran a considerar otra cosa que el *hecho* (aquellos todos para quienes el idealismo no es más que una triste humareda) dirán con Francisca Aguirre:

lo más seguro es ver los hechos con realismo. (P. 28.)

La realidad, lo real, lo que es (a pesar del miedo). Que se necesite ayuda se comprende. Pero sólo se comprende sabiendo que

Nada ayuda tanto como la realidad. (P. 28.)

Entonces viene sola, por sus pasos contados, la consolación y se la puede «mirar con afecto». Es una verdad como un templo que «cuando se tiene miedo los consuelos no se desprecian». Está queriendo decir, lo que dice a las claras, a saber: que morir consolado es mucho mejor que nada; «a solas es más largo». La constancia es también núcleo del mismo nudo: la espera, la sumisión o aceptación; el asumir el *fatum*. Aquel poema que habla así se titula «La espera». En el siguiente sigue *sentada ante su bastidor* Penélope. No interrumpe su tarea, asumiendo «una constancia más fuerte que el cansancio». No perder la terquedad:

la terquedad de sus dedos fabriles (P. 30.)

La terquedad y acaso también la compasión: «acariciaba compasivamente la tela»... Un patrimonio «de trabajo y de horas». El tiempo juega un papel protagonístico (como en Machado) aquí, en esta poesía, donde no faltan, oh no, las canas, «sus madejas de canas». («El viento en Itaca».) Lo ético, la mujer fuerte, lo puro penelopeico, reside en un estar «sin lágrimas, pero también sin entusiasmo». Exactamente como

la ética de Spinoza: *Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere.* Ser inteligente, es decir, entender. Es decir, amar. El cansancio y el miedo se esconden como «refugio», como «guarida». De aquí la necesidad imperiosa del monólogo de Penélope frente a «esa historia de espanto» que es su paciencia («paciencia de delincuente»). Ese tejer y destejer es el tiempo mismo y «los hermosos consuelos». Todo esto respira humanidad. Y en suma, alegría. Como la alegría de «La bienvenida», el poema que cierra «El círculo de Itaca».

Ha vuelto... (P. 34.)

Y ella, ella, Francisca Aguirre, de carne y hueso, la que escribe su vida como mito, comprende todo, porque ama:

Soy tan inexplicable como él mismo. (P. 34.)

Y en este verso define la palabra que no nombra: amor.

Luego sigue «El desván de Penélope». La segunda parte del libro, grave y misterioso. Ahora la autobiografía se hace referencia inmediata y se hace historia: «Ser niño en el cuarenta y dos parecía imposible.» Y el sol «era lo único barato». Ya no estamos en Itaca, sino mucho... más lejos. Esta lejanía llevaba un nombre innominado, aunque preciso:

Lo gris... (P. 37.)

Lo gris siempre puntual. Todavía no se tenía «lenguaje» (salvo el diccionario a la mano), y no existía otra salida al encierro que:

Salir, salir... (P. 38.)

«Ese era el sueño.» Y he aquí que la niña —los niños todos— crecían

hacia este desconsuelo que hoy nos puebla. (P. 38.)

La lógica, la coherencia aplastante: se trata de poesía, y por una vez tenemos que admitir la lógica en la poesía. ¿Lirismo? Un lirismo de la certificación de un hecho, o como Francisca Aguirre prefiere decir: de las constancias. Sentirse roto por las cosas y no querer remiendos; no querer más que lo importante; «todo importa»: *la herida..., el amor, la impotencia y el odio.* Y lo más importante quizá («quizá» no, *sin duda):* el «respeto hacia todo lo que vive». Manda el sonreír, «tal vez sin causa» ante el árbol pasional del mundo. (Ella lo dice de otra manera; véalo el lector en el poema «Drago»). Es ahora cuando empieza a pronunciarse la palabra «amor». Siguen poe-

mas cada vez más densos, poemas urgentes, en donde se habla de «besos reales», de «la vida usada» («Noviembre»); donde se canta a «Los bienaventurados», aquellos «que edifican sobre el desengaño». Y prosiguen poemas, no de acusación, pero de «Apuesta», que lo son de afirmación y de una solidaridad hacia lo plural: «Somos»... Y dice lo que somos como una piedra diría la verdad si hablara. Pues claro que somos, «y el llanto, el miedo, el miedo siempre» (que es lo mismo que os dije en mi poema «Sonido del miedo»).

Pero la poesía de Francisca Aguirre no acusa influencia de nadie de nosotros, los más cercanos a ella. De ningún poeta. No es nada retórica; no tiene un estilo elegante ni un estilo andrajoso; no es la suya ni poesía fina ni poesía bruta. Es tan solamente la simplicidad del corazón sabio y hondo (lo cual desdice lo sabihondo); un corazón que siente lo que piensa y lleva a cuestas su verdad. Con su guadaña a cuestas. O como yo decía de ella en mi poema «Plenitud del desastre» *(Técnica y llanto): Es un mar de lágrimas encuevado.* Su libro, *Itaca,* un gran libro; es una pequeña cueva la suya. Y que no entren los «lectores» a ella por curiosidad. Allí dentro está la luchadora, la que luchó «contra el lento enemigo», la que habla *del desastre.* (Ya veis que no sólo yo huelo lo desastroso):

Nadie quiso advertirnos del desastre. (P. 46.)

La que habla, por fin, de llorar (no sólo yo soy el único llorón):

Y me pongo a llorar sobre la vida
diciéndome: Penélope,
deberíamos hacer algo que no fuera morir. (P. 46.)

La que habla de «derrotas», la que canta «La libertad»; esa bruja, que ya perdió sus filtros... En esa cueva hay un ser vivo con sus ideas fijas, las cuales son siempre las mismas, claro es: las «Causas»:

Y todo son
causas perdidas. (P. 50.)

Los instantes, la «Despedida»:

Decir adiós quiere decir tan poco.
...
Decir adiós: decir que no; ¿quién lo consigue? (P. 51.)

(Este verso es hermano de sangre, cómplice de mi verso en el poema, antes aludido, «Sonido del miedo»: *Temor a que me digan a todo que no).*

Las preguntas, siempre preguntas (sin las cuales no existiría el poeta, como no existiría la esfinge). Un poema después se titula «Operación», y aquí, la verdad, uno recuerda a César Vallejo:

¿Dónde se cayó el dos de la alegría? (P. 52.)

No es influencia o aunque lo fuera. Hay que tener en cuenta la cultura poética de Paquita, y aunque en nada se parezca, formalmente hablando, a Félix Grande, ambos a dos beben de, por lo menos, dos o tres fuentes, las mismas, y para no citar más que una (me incluyo desde el origen), el desgarro vallejiano (y el miedo) nos une y nos pasamos el vaso para beber de la misma sangre.—*CARLOS EDMUNDO DE ORY (545, rue Saint Fuscien. 80 AMIENS, France).*

PROCESO A LA DECADENCIA: DEL EROTISMO A LA ANGUSTIA

(Introducción a la obra de un escritor excepcional: Rafael Pérez Estrada)

NOTICIA DEL AUTOR

«Me llamo Rafael, como yo. Me gusta el nombre, y me paso, en ocasiones, horas vocalizándolo. Los demás datos son fáciles de recordar: ayer rellené el censo. Tengo treinta y pocos años, soy abogado como tantos; estudié Derecho en Granada y no hice de mentira ningún curso monográfico en ninguna Universidad extranjera. En mi casa, conforme al censo, soy "persona principal", y en Telégrafos, normalmente, el "imponente".

Durante años pinté, hasta que supe que Bacon tampoco lo hacía mal. Mil novecientos cincuenta y nueve lo pasé en Madrid. Trabajé en Radio Juventud con el maestro Alberto Blancaflort en un espacio musical. El seleccionaba los discos; yo apartaba los que hacían criccrac. Supongo que Blancaflort me habrá olvidado; lo siento. Ese año hice publicidad, carteles, ilustraciones. Tuve que volver a Málaga a causa de un terrible dolor de muelas y me dediqué al ejercicio de la profesión y a las otras muelas.

En 1965 me casé. Con el matrimonio me ocurrió igual que con la pintura: lo dejé.

En Málaga a veces me aburro; entonces invento Málaga. En vez de ir y volver al despacho por la calle de siempre, cambio de calle. Con frecuencia me deprimo; tengo bajo el *ego* y por mucho que tire de él no puedo colocarlo en su sitio. Lo he intentado todo; podría dar una conferencia sobre sicofármacos y ansiolíticos. Ahora pienso ensayar algo que me recomendó un amigo; así que mañana automáticamente el despertador conectará con el magnetófono y hasta lavarme los dientes viviré en aplausos y olor de multitudes. Creo que dará resultado.

He publicado cinco libros, todos en ediciones de bibliófilo. La verdad, espero una oportunidad; pero no me parece serio sentarme a pedirla a la puerta de los mandarines, porque ya lo he hecho.

Prefiero los libros que aún no he escrito o no he publicado, sobre todo sus títulos: *Informe; Edipo aceptado: Los sueños; Jardín de Sebastián, para esta casa el nombre; Andrógino, suite, sacramentalmente blue*, y más.

Sigo escribiendo, porque en esto aún no he descubierto a Picasso.»

Su obra

Prestado título: cantemos esta noche una especie de salmo... es el bello título del último libro de Rafael Pérez Estrada (1). El libro supone la culminación de una etapa en la trayectoria literaria de su autor, abogado malagueño, que llega con este libro a su quinta publicación, todas ellas en las mismas ediciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, que Angel Caffarena edita en Málaga desde hace unos diez años. Es característica de estas ediciones su bella presentación, que continúa una tradición impresora malagueña, iniciada en la fundación de la Imprenta Sur (ahora Dardo) por los poetas Emilio Prados y Manuel Altolaguirre en 1925. El cuidado y la belleza de estas ediciones corren parejos también con su limitación, la consabida tirada de los 200 (o menos) ejemplares, numerados a mano. Sólo esta limitación editorial puede explicarnos la hasta ahora casi nula trascendencia de la obra de Pérez Estrada, al que no dudo en calificar como uno de los escritores más interesantes del momento en España. Esta limitación hace que los libros se conviertan en «raros» y tomen un interés bibliófilo, que indudablemente tienen; pero creo que desenfoca a veces su verdadero interés dentro del campo de la creación literaria. Un caso palpable es la obra de Rafael Pérez Estrada.

---

(1) *Prestado título: cantemos esta noche una especie de salmo...* Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce. Imprenta Dardo. Ediciones Angel Caffarena. Enero 1971. Málaga.

La crítica al uso, por otra parte, se ve obligada, por condicionamientos de orden editorial y comercial, a ocuparse con preferencia de las publicaciones de las grandes editoriales, aunque la obra a comentar carezca del más mínimo interés, postergando, con grave riesgo de olvido, la obra interesante, que así pasa inadvertida.

Un hombre, un estilo

Al adentrarse en la obra de Pérez Estrada fallan casi todas las posibilidades críticas conocidas. La crítica erudita no tiene nada que hacer ante la obra de este creador de estilo, tan propio, del que es casi imposible encontrar antecedentes en la literatura española. Alfonso Canales lo ha señalado certeramente al ocuparse de la última obra de Pérez Estrada; dice: «Los criterios valorativos al uso se sustentan sobre terrenos en los que sentimos firmes los pies, porque los hemos pisado con frecuencia. Valoramos un escritor por su destreza en el manejo de la gramática (otro precepto lógico), porque nos vemos reflejados en el espejo que esgrime o simplemente porque nos halaga el gusto. Pero ante los escritores cuya escala axiológica está coronada por una fidelidad a modo personalísimo de entender el menester literario nos sentimos inseguros y como si nos hundiéramos en una arena movediza. Recordemos el caso de Góngora, el de Lautréamont o el de Joyce...» La escala axiológica de Pérez Estrada la compone un mundo caótico (poético), al que ha sabido dar la expresión que necesitaba. El equilibrio entre forma y fondo, entre lo que se trata de decir y el medio empleado, es perfecto. Es un mundo que te sorprende primero, te intriga después, te obsesiona y termina por absorberte fatalmente, por arrastrarte a su misma escala de emoción y de comunicación en el conocimiento de una realidad que se ríe y se cuenta a sí misma, objetiva, fría, sarcásticamente.

Es casi imposible hacer una crítica desapasionada de la obra de este autor, una vez su mundo te ha arrastrado, te ha absorbido, se ha introducido en ti. Más aún cuando se está o se puede estar en su misma onda caótica, en su misma o parecida escala de aprehensión. La crítica, por otro lado, creo que, debido al amaneramiento que suele esgrimir, ha perdido todo significado; se ha visto definitivamente desprovista de una terminología, que ha terminado por resultar vacía, al insistir narcisistamente sobre los mismos conceptos o parecidas circunstancias. La «humareda de grandilocuencia», de otra parte, que ha padecido la literatura en los últimos tiempos ha acabado por inutilizar,

habida cuenta de la confusión y el desorden que le han sucedido, hasta el frío esquema de los más empecinados críticos estructuralistas.

La exposición, pues, lo más desapasionada posible, de la obra, el comentario de los límites e ingredientes que componen su mundo creador, ha acabado por ser el único método, a la vez que vehículo informativo, para adentrarnos en la obra (cualquier obra) artística, intentar explicárnosla, situarla en la luz.

No podemos, no obstante, explicarnos el mundo que encierra *Prestado título...* si no se ha hecho antes siquiera un breve recorrido por la obra anterior de su autor.

ANTECEDENTES: EVOCACIÓN Y CONTEMPLACIÓN: «EL VALLE DE LOS GALANES» Y «OBELISCOS»

En 1968 publicó Rafael Pérez Estrada su primer libro, *El valle de los galanes* (2). El libro es la evocación de una infancia a la que melancólica e irónicamente va devolviendo el color amarillo de una fotografía sacada del baúl de los recuerdos. Una infancia de la que previamente se han ido alejando los recuerdos disonantes de un tiempo forzosamente adverso de un niño de posguerra. Pérez Estrada, sensibilidad a la que más puede traumatizar una fuerte emoción estética que la explosión de una bomba, acaricia su infancia, se entrega a ella, vuelve.

No obstante, en este primer libro se encuentran ya algunas de las claves, algunas de las constantes que forman su mundo creador, entonces en trance de formación, insinuado. El ritmo poético, que luego ha de hacerse más acentuado; la mezcla del consciente y el subconsciente, de imaginación y recuerdo y sobre todo el desdoblamiento que se aprecia en toda su obra posterior están ya esbozados en *El valle de los galanes*. Dice allí Pérez Estrada: «Estoy desnudo y me entrego a mí mismo. Soy un barco de papel, Marco Polo, Salgari, Sandocan, Luigi Motta, conquistador de mí y me sobran espejos.» Y continúa: «Añoro un yo en mi pecho unido al otro yo del vello que me nace.» Y termina la narración titulada «Solo»: «La hiel se me estremece, grito, ahuyento este dolor; dejo detrás a Narciso y me pierdo en lo lejos.»

Una amarga sensación de pérdida envuelve estos párrafos. El autor es consciente de la inocencia y la infancia perdidas, pero disfraza su desencanto con la evocación melancólica del «parral fenecido», del re-

(2) *El valle de los Galanes*. Publicación de la Librería Anticuaria El Guadalhorce. Ediciones Angel Caffarena. Málaga. Marzo 1968.

cuerdo amable de un mundo infantil dormido en algún rincón y que el autor resucita, evoca y hace canto.

De la evocación de su infancia, de la caricia a un recuerdo de un tiempo pasado, Pérez Estrada pasó con su segundo libro *Obeliscos* (3) a tratar el tema de los ángeles. Intenta descubrir su sexo. Como los Padres de la Iglesia en el Concilio de Constantinopla. Y desde luego sus revelaciones fueron más definitivas que las de los santos padres. Y bastante más esclarecedoras.

El libro tiene un fino humor poético, que le hace recordar en algo a las greguerías ramonianas: «La niña durmió con la rana. ¡Ay dolor!, el batracio no se convirtió en jardinero.»

En este libro Pérez Estrada se afirma en su estilo. En él se encuentran reforzadas las dos constantes —hasta ahora— más importantes de su obra: el desdoblamiento y el uso del paréntesis, que es su natural vehículo expresivo: «¿Estás solo? / Estamos solos. / ¿Quién? / Yo y yo.»

Rafael Pérez Estrada había descubierto su otro yo (él mismo), en el que ya se había de desdoblar, se desdobla, vierte sus propios movimientos: «Como lo esperaba, el retrato, con ayuda ajena, se convirtió en autorretrato, y estando mi ángel dedicado a él, cambió de postura y en un instante tracé sobre el dibujo (su, «mi» dibujo)...» Este uso del paréntesis, que es una de las peculiaridades de su estilo, lo llevaría a sus últimas consecuencias en *La bañera,* su tercera obra, donde volveré detenidamente sobre el tema.

En *Obeliscos* queda insinuado todo el mundo caótico-poético de Rafael Pérez Estrada. Allí la rememoración de la infancia se hace recreación mítica. Pero es una mítica ésta de Pérez Estrada muy particular. Se inventa un nuevo mito, suyo propio, su ángel, Friguel, ya para siempre símbolo-idea-mítica del paraíso perdido, del sexo, del amor, de la ausencia («negación absoluta de este amor»). Pérez Estrada no se dedica a la contemplación angélica, sino que, por el contrario, quiere, con la misma inquietud que guiara a los padres de la Iglesia, descubrir el sexo de los ángeles, de su ángel, de Friguel: «Creo sinceramente que a conciencia dejé abierta la puerta de la sala grande y la ventana de mi habitación (hacer corriente), y cuando un golpe de viento (viento del Sur) alzó la túnica de Friguel, en su pubis resplandecía un ramillete de lirios. Nunca más supe de él.»

Obsérvese que esta búsqueda del sexo de los ángeles no es mera simbología; la obra, como toda la obra posterior de su autor, incide

(3) *Obelisco.* Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce. Ediciones Angel Caffarena. Málaga. Febrero 1969.

en un erotismo indiscutible, como sentido totalizador de la vida, como él mismo anticipa en su introducción a *Obeliscos,* con referencia a Lo Ducca y cita de Omar Kayyam: «Adán y Eva, ¡cuán amargo debió ser vuestro beso para engendrarnos tan desesperados!»

INMERSIÓN EN LA NADA: «LA BAÑERA»

«Aborrecemos la claridad y la geometría. Hoy sentimos un gusto malsano por la confusión y el desorden. Hasta la lucidez consiste en liberarse de ella a tiempo», ha dicho Eugenio Trías. Algo parecido debió plantearse Rafael Pérez Estrada al emprender el que habría de ser su tercer libro, *La bañera* (4), y la primera de sus obras importantes. «Pareció que nada especial, diferente, podía ocurrir. Así que, pasados algunos meses, lanzó, cortando el aire con un molinete, la polución en deseo hacia el punto que indiscutiblemente (era su fe) debía existir tras la pared alicatada.»

Entre la publicación de *Obeliscos* y la de *La bañera* ha pasado algo más de año y medio. En él Pérez Estrada, fabulador increíble de su propio mundo, inventor de su propia realidad, se plantea la necesidad expresiva que este mundo requería. Necesidad a la que dio rienda suelta, realizándola plenamente en esta su tercera obra, *La bañera.*

En ella su autor encuentra definitivamente su lenguaje o el lenguaje necesario a su mundo y a las necesidades expresivas de un momento y de unas determinadas visiones. Porque Pérez Estrada no descubre su realidad, la ensombrece, la oculta; dice sí; pone en evidencia una realidad distinta, una intrarrealidad antes no descubierta, una subrealidad que poco o nada tiene que ver con el automatismo psíquico que proponían los surrealistas, con Breton a la cabeza.

En la obra de Pérez Estrada hay un conflicto entre subrealidad y lenguaje —poético, por supuesto—, que él sabe (sólo él) resolver. Porque el autor de *La bañera* se ha inmerso en ella, y desde ella nos va, como el que hace pompas de jabón, lanzando las diatribas de su mundo. Que él ve a través de estas mismas pompas de jabón. Con toda la deformación de un espejo cóncavo, eso sí, pero también con toda la belleza y la transparencia de la pompa que estalla y se rompe en el aire.

Para entrar en esta «bañera», no obstante, Pérez Estrada se ha ido desnudando previamente. Lo que pasa es que él sabe poner las toallas en su sitio, ocultar las fisuras, disfrazarlas, aplicar un juego de luces y espejos, que le van como anillo al dedo al peligroso juego al

(4) *La bañera.* Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce. Ediciones Angel Caffarena. Málaga, marzo 1970.

que el autor se entrega al borde de su baño. Juego que, al decir de Alfonso Canales, es el mismo que «el preferido de Heidegger: nadar en la nada». Y que luego ha resultado ser la *toilette* preferida de los filósofos existencialistas.

Pérez Estrada bucea en la nada filosófica. Pero también conoce perfectamente la poca seguridad de un barco (en este caso, copa) a la deriva en una bañera de reducidas dimensiones; por eso reviste sus lucubraciones, sus aterradores descubrimientos, con el velo difícil de la frivolidad. Y la ironía. Pone sombra sobre la luz. Oscurece la claridad. Cambia la línea por la curva, se adentra en el desorden. Y comienza, como quien cumple un rito, el proceso a la decadencia. Proceso que él (que es abogado) sabe desnudar de toda seriedad inquisitiva, que él disfraza con la belleza de su mundo caótico y el barroquismo de su imaginación portentosa. Con el lenguaje inteligente de la ironía y el sarcasmo.

Se está realizando, no obstante, el proceso más pavoroso a una civilización en trance de destrucción. Así, su obra se encaja perfectamente a la cultura mediterránea, a la que no sólo se encuentran continuas referencias, sino que participa de su mitología, de su sensualidad, respira en su misma atmósfera. En todas las civilizaciones en crisis, en decadencia hay una vuelta que la lógica interna obliga, fuerza al erotismo. De esta vuelta participa también la obra de Pérez Estrada.

Pero es un erotismo el suyo también muy especial, del que no se encuentra ausente el dolor, como principio unido al del placer. Y es en este sentimiento sado-masoquista donde se encuentra la clave para empezar a entender y adentrarse en el mundo fabuloso de *La bañera*. Para comprender el proceso a la decadencia, que su autor disfraza cuidadosamente de rito frívolo, lleno de barroquismo, de ironía, de ambientes caóticos. Todo esto que vengo enumerando necesitaba, como es lógico, un lenguaje muy personal. Pérez Estrada lo está creando a medida que se adentra en las continuas inmersiones de su «bañera». Un lenguaje más cercano al de la poesía, eso sí, y no solamente en su expresión, sino en su misma disposición, en los ritmos internos y externos, en el sentido sensorial que lo impulsa y a veces lo arrebata.

Una eficaz ayuda encuentra también en el uso del paréntesis, al que ya hemos aludido, y que no recuerda en nada el uso habitual del paréntesis en la lengua castellana. Rafael Pérez Estrada lo usa para desnudarse o para disfrazarse, según le venga en gana. Como elemento decorativo (él, que ha sido pintor y es genial dibujante, sabe mucho de esto), como simple recurso estético o para hacer una confesión pavorosa. Para situarse —fiel a sí mismo y a su tiempo— en la confusión.

Divertimento: «Revelaciones de la Madre Margarita Amable del Divino Niño del Sí, que para damas delicadamente melancólicas edita por primera vez Rafael Pérez Estrada»

Este larguísimo título es el de un cuaderno (5) de reducidísima tirada que Rafael Pérez Estrada diera a la luz poco después de la publicación de *La bañera.* El opúsculo, no obstante ser un divertimento literario, en el que el autor juega con el sentido equívoco de la revelación mística, pasa a convertirse en un verdadero tratado de ciencia mística, con referencias a las más variadas y contradictorias fuentes: Sartre, Fray Ambrosio de Montesinos, González Ruiz, Lo Ducca...

Lo que sorprende de esta pequeña entrega no es el derroche de imaginación, en donde se mezclan las revelaciones falsas y verdaderas con las revelaciones del propio autor, sino esta parte dedicada al estudio místico, en la que Pérez Estrada se nos descubre con una portentosa facilidad para emular a los más renombrados comentaristas de Santa Teresa o San Jerónimo. El conocimiento del tema, del que hace alarde el autor de las *Revelaciones...,* le permite jugar con él, recrearlo y darle unas dimensiones insospechadas.

Encuentro y no: «Prestado título...»

Decíamos, al comentar *La bañera,* que Rafael Pérez Estrada se situaba en la confusión por medio de su modo de decir, muy en línea de las más avanzadas tendencias de la literatura experimental.

La culminación de aquel mundo y de sus posibilidades expresivas han encontrado su cenit en su (hasta ahora) último libro, *Prestado título; cantemos esta noche una especie de salmo...,* al que ya hemos hecho alguna referencia.

«Ramera Babilónica (La)» es el nexo más claro de unión entre las dos obras, *La bañera,* su obra anterior, y ésta, *Prestado título...,* de la que la citada narración forma parte. «Ramera...» es un prodigio de imaginación, de lenguaje, de barroquismo, de magnificencia, de referencias cultas... En ella va desde el esteticismo más decadente a la confesión más desnuda. El mundo de *La bañera* se encuentra aquí exprimido al máximo; el proceso a la decadencia llega a su máxima

(5) *Revelaciones de la Madre Margarita Amable del Divino Niño del Sí, que para damas delicadamente melancólicas edita, por primera vez, Rafael Pérez Estrada.* Edición para amigos. Málaga, agosto 1970.

capacidad de destrucción. Pero destrucción por la belleza. En Rafael Pérez Estrada el sentido de la destrucción siempre va unido al de la creación de la belleza, como está unido éste al de la existencia. En este sentido entra también en el juego el erotismo, el erotismo como arma de doble filo, creación y destrucción que se unen en un proceso corrosivo que acaba por desbordar el lenguaje, a la propia expresión y exigir la verdad.

Pérez Estrada es consciente de que el origen de la decadencia es el no saber entender que cada tiempo requiere su moral, y que en ética no hay —como en dada— principio estático alguno. Por eso resuelve, hurga incansable en el sentimiento erótico, como motor supremo de los impulsos vitales, de los instintos sexuales, principios creadores y destructores, a su vez, de la existencia.

Así, toda la obra de Pérez Estrada se puede tomar como una liberación desde la misma confusión. Una liberación para la que parte de su propia enajenación particular. Así lo puso de relieve G. López Vera, al escribir: «Sartre, en *¿Qué es la literatura?*, dice: "Cada libro propone una liberación completa a partir de una enajenación particular." Creo que la idea de Sartre se refleja perfectamente en las obras de Pérez Estrada.» Sólo que su enajenación la disfraza Rafael Pérez Estrada de un vehículo expresivo autónomo. Y las palabras, una vez puestas en tensión, acaban por demandar la verdad más honda y más desnuda. Acaban, sin nosotros quererlo, descubriendo la única verdad. Una realidad que se nos descubre a nosotros mismos.

Esto ha sucedido al autor de *Prestado título*... El juego de las palabras es un juego peligroso. Uno empieza a buscar la belleza y acaba encontrándose a sí mismo. Esto también es peligroso. Y es lo que ha pasado a Pérez Estrada, que al querer experimentar una nueva técnica expresiva, su desdoblamiento, encerrar sus claves, se ha visto cogido en su propia mecánica, usar la técnica del pintor inglés Bacon, volver y volver sobre una misma situación, sobre una misma idea. (Hay una continuada referencia a este pintor y a sus retratos del pope Inocencio X.) Pero si uno se mira muchas veces al mismo espejo, termina por quedar reflejado para siempre en él. Esto no es una verdad lógica, pero ¿es que nos sirven ya las verdades lógicas?

En «Ramera babilónica (La)», al querar volver y volver, Rafael Pérez Estrada se ve atrapado en el juego. Un juego que termina por resultar pavoroso en la parte titulada «Elegía», con la que comienza el libro último de Pérez Estrada, *Prestado título*...

Rafael Pérez Estrada no quería entonar su propia elegía, y ha terminado por hacerlo. No quería desnudarse, o se recataba pudoroso

en el paréntesis, hasta que el mismo paréntesis no ha resultado ser más que el biombo para un *streap-teasse* espiritual aterrador.

«Elegía» es una pieza definitiva. La perfección formal ha encontrado su máxima expresión. Rafael, el hombre, se confiesa totalmente, se encuentra de pronto con una desoladora y única verdad, que constituye la clave de la obra, expresada en la cita que la encabeza, el último poema de Sergio Esenin: «En esta vida no es nuevo morir, / pero vivir tampoco es nuevo.»

Esta conciencia de la soledad irrenunciable del ser humano la cuenta Rafael Pérez Estrada a través de su propia soledad, con la naturalidad de quien bebe, de quien vive «una muerte diaria»: «He intentado escribir alguna elegía en su honor. (Qué me dice.) Sí, ciertamente, usted y yo no la necesitamos, créame.» ¿Cabe aceptación más desesperada?: «Queridísimo padre Noriega: Ayer me han dicho una frase, creo que es de una película de Belmondo. Ella (periodista) pregunta: "¿Qué ambiciona?" Contestación: "Ser inmortal y morir luego." Bueno, y eso qué nos importa a nosotros. Dispense que no utilice el usted y el yo, es que ya estamos más que muertos.»

En la «Elegía» ha comenzado, estoy seguro, un nuevo camino en la trayectoria literaria de Rafael Pérez Estrada. En ella agota las posibilidades expresivas con las que hasta ahora había contado. Pero no sus posibilidades de creación. Pues, aunque las restantes narraciones que componen el libro *Prestado título...*, «Caramela», «Laura» y «Taxi» son intentos fallidos, en parte, de querer canalizar estas propias experiencias sobre situaciones más objetivas, extravertidas a otra realidad, que no nace desde dentro, fisuras de su mundo expresivo, la última pieza, en forma teatral, «Un actor extrañamente pelirrojo», y el conocimiento que tengo de su obra inédita, me permite augurar, con el margen propio de toda predicción humana, las ilimitadas posibilidades de este escritor excepcional, al que el término prosista no sirve para calificarlo, por estar su obra más próxima a la creación poética, lejos de toda fácil calificación. E indudablemente dispuesta a desmentir, a los más envidiables *best-seller* hispanoamericanos, la falta de imaginación de los creadores españoles.—*JOSE INFANTE.*
(Miraflores de los Angeles, bloque 4-11-5. MALAGA).

TRES LIBROS SOBRE CINE

PETER BOGDANOVICH: *Fritz Lang en América*. Colección Arte. Serie Cine. Editorial Fundamentos. Madrid, 1972, 146 pp.

Una de las principales características del llamado *boom* editorial, que vivimos desde hace unos años, tal vez el más definitorio de su situación y el menos estudiado, es el hecho de que, en un país como el nuestro, en donde está prácticamente casi todo por publicarse, los editores, principalmente los nuevos editores nacidos a la sombra del *boom*, en lugar de editar esas obras fundamentales que desde hace años esperan su turno, se dedican casi única y exclusivamente a sacar a la luz obritas más o menos intrascendentes, con un mínimo de especialidad técnica, que, en el mejor de los casos, se reducen a tener un interés limitado.

Este fenómeno, que se desarrolla a todos los niveles, se agudiza al referirse a un terreno que, como el cinematográfico, es especialmente pantanoso. A la habitual desorientación del editor se unen, en este caso concreto, las dificultades de elección, dado que, por un lado, la cultura cinematográfica española es ínfima tanto por el desconocimiento directo de la mayoría de sus obras como por la falta de interés con que siempre se ha considerado, y por otro, la existencia de muy pocos libros auténticamente reveladores, así como el dirigirse a un público especialmente restringido.

Fritz Lang en América, libro elegido al azar entre la serie de títulos que ha publicado o piensa publicar la editorial Fundamentos, todos ellos traducciones de la colección inglesa «Movie», dirigida por Ian Cameron, es el ejemplo típico de todo lo anteriormente apuntado.

La crítica de cine norteamericana es, dentro de la escasa calidad que tiene en casi todos los países, una de las menos interesantes y además siempre se ha caracterizado por una completa falta de perspicacia para juzgar el cine que se hace en su país. Tanto Andrew Sarris como Robin Wood o Peter Bogdanovich, quizá los críticos más conocidos e importantes, forman parte de este grupo.

Peter Bogdanovich, superada aquella etapa en la cual, entre todos los directores norteamericanos, inclinaba sus preferencias por Fred Zinneman y William Wyler, se dedicó, siguiendo los principios de la primera etapa de *Cahiers du Cinema*, a descubrir a los realizadores norteamericanos que iba marcando la revista francesa, llegando a ser uno de los máximos admiradores de las películas «de género», de los grandes creadores de la técnica de la «puesta en escena» y de la etapa

dorada de Hollywood. Hasta tales extremos que cuando, hace unos años, abandonó la crítica para dedicarse a la realización, debuta con *Targets* (1968), película «de terror», con Boris Karloff de protagonista, para seguir con *Directed by John Ford* (1970), análisis y homenaje a la obra de uno de sus últimos «descubrimientos», para seguir con *The last picture show* (1971), nostálgico recuerdo del cine de los años cincuenta, y *What's up, doc?* (1972), comedia de tipo tradicional. Entre su corta producción literaria se encuentra *Fritz Lang en América,* estudio superespecializado, pues, como su nombre indica, no trata sobre el conjunto de su obra, sino única y exclusivamente sobre la realizada en Estados Unidos, compuesto de cuatro partes: una levísima introducción, una entrevista, que constituye la parte central, realizada durante seis días de agosto y septiembre de 1965 en California; una amplia filmografía y unas cuantas fotografías de sus obras americanas.

El fallo principal de este libro —aunque, en realidad, sea el equivalente de un número monográfico de una revista especializada (1)— radica en la falta de habilidad de Bogdanovich para extraer de Lang algo más que unos recuerdos que, desgraciadamente, la mayoría de las veces carecen de importancia. A esto hay que sumar la absoluta frivolidad con que está planteada la introducción, así como la entrevista, unido a la dificultad existente en la actualidad para ver en nuestro país cualquiera de las obras citadas y al poco interés con que el traductor se ha tomado su trabajo. Todo ello hace imposible que el libro dé una idea, aunque sea aproximada, de la importancia de la personalidad de Fritz Lang dentro de la historia del cine.—*A. M. T.*

VARIOS AUTORES: *Buster Keaton contra la infección sentimental.* «Cuadernos Anagrama». Editorial Anagrama. Barcelona, 1972, 122 pp.

Las revistas especializadas de cine nunca tuvieron en nuestro país una audiencia estimable ni una mínima influencia sobre el público y mucho menos sobre la industria; la salida regular, durante el período de los años sesenta, de las únicas que, cada una en momentos claves, llegaron a tener un interés, aunque siempre dentro de unos límites muy determinados, creó un disperso grupo de lectores que seguía con interés e incluso con pasión su desarrollo. Pero su nunca muy saneada vida económica, de forma no muy comprensible, dentro de una lógica

(1) La colección inglesa «Movie» fue en su origen, también bajo la dirección de Ian Cameron, una revista especializada pero, por motivos económicos, no pasó de la docena de números. Años después Cameron consiguió fundar esta colección de libros de cine que sigue muy de cerca los puntos estéticos de la antigua revista.

tradicional, fue empeorando, al mismo tiempo que, poco a poco, los nuevos sectores editoriales se comenzaban a interesar por la publicación de libros sobre temas cinematográficos. Este fenómeno alcanza su punto máximo en 1971 al, por un lado, desaparecer, por los citados motivos económicos, las únicas revistas que, con grandes lagunas espaciales, habían tenido épocas de interés, y por otro, al tener colecciones o publicar regularmente libros sobre el fenómeno cinematográfico un elevado número de las más importantes nuevas editoriales.

Como consecuencia lógica de este fenómeno, sólo explicable, desde un punto de vista económico, en cuanto es mucho más barata la edición de un libro que la de una revista, dadas sus peculiares características técnicas, empiezan a aparecer, al principio tímidamente, pero en la actualidad de forma más o menos regular, un tipo de libros cinematográficos que pasan rápidamente de estar a medio camino entre el libro y el número monográfico de una revista, apartado en el cual se pueden agrupar los varios volúmenes aparecidos dedicados a entrevistas con diversos realizadores, a convertirse en auténticos números monográficos de revistas especializadas.

A este último apartado pertenecen los libros sobre Buster Keaton y Roberto Rossellini, que, bajo unos *títulos* bastante pedantes, hábilmente traducidos y montados por Juan José Oliver y José Luis Guarner, ha publicado la editorial Anagrama.

El de Buster Keaton *está* dividido en tres partes: la primera consta de dos artículos, uno de Judith Erèbe, escrito en 1927, y otro de Eric Rohmer, escrito en 1948, donde se constatan la similitud, juicios sobre la obra del genial autor cómico, pese a la muy diferente personalidad de sus autores y el tiempo transcurrido entre la redacción de ambos textos, que, por otro lado, siguen plenamente vigentes; la parte central, la más conocida por haber sido publicada en diferentes ocasiones, se compone del artículo de Luis Buñuel sobre Keaton y los poemas que, respectivamente, le dedicaron Federico García Lorca y Rafael Alberti; la última parte está constituida por varias entrevistas con Keaton, una de ellas dada ha conocer en castellano hace varios años por los traductores en la revista especializada en que debutaron como críticos; pero, desgraciadamente, en lugar de haber sido convenientemente extractadas, se reproducen en su totalidad, con lo cual, una y otra vez, se vuelve sobre los mismos temas y explicaciones, expuestos con mayor o menor gracia; por último, hay que notar la presencia de una cuidada filmografía y una absurda cita de Julio Cortázar.

En su conjunto el libro sobre Keaton tiene un gran interés, superando ampliamente a la casi totalidad de su breve bibliografía, por haber sabido, superando el escollo de la variedad de su estructura,

definir con claridad el eje de la obra de este autor, el cómico más grande que ha dado la historia del cine, como subraya, por un lado, Judith Erèbe al decir: «... el genio de Chaplin es más dramático, pero todavía se dan en él cierta gesticulación y concesiones a un sentimentalismo un poco indecente que sólo su maestría puede transfigurar. A su lado Keaton podrá parecer apagado. Sin embargo, su encanto insinuante actúa como un perfume. Chaplin en el recuerdo permanece él mismo; el recuerdo sublima a Keaton» (p. 14), y por otro, al afirmar el propio Keaton: «(Charlot) era siempre un vagabundo; cuando encontraba trabajo, fuese como peón o como vendedor de un almacén, seguía siendo un vagabundo; no trabajaba más que el tiempo necesario para ganar con que comer dos o tres veces y se encontraba de nuevo en la calle... (Yo) cuando encontraba trabajo, mi regla de conducta era hacerlo lo mejor posible, como si tuviese la intención de hacer este trabajo el resto de mi vida. Si debía conducir una locomotora, me esforzaba por hacerlo bien; Charlot la habría conducido a la vía muerta más próxima y lo habría echado todo a rodar» (páginas 74 y 75).—*A. M. T.*

VARIOS AUTORES: *Diálogos casi socráticos con Roberto Rossellini.* «Cuadernos Anagrama». Editorial Anagrama. Barcelona, 1972, 107 pp.

En 1963, Roberto Rossellini, después de haber realizado un buen número de obras maestras, que son otros tantos puntos de arranque de estilos, movimientos y autores de gran interés—*Roma, città aperta* (1945) y *Paisá* (1946), del movimiento neorrealista; *Stromboli, terra di Dio* (1947), de la llamada *nouvelle vague* francesa; *Francesco, giullare di Dio* (1950), del estilo de Pier Paolo Pasolini; *Europa 51* y *Viaggio in Italia* (1953), de la problemática de Michelangelo Antonioni—, decide, después de unas sensacionalistas declaraciones, centradas sobre la afirmación «¡El cine ha muerto!», abandonar el cine para dedicarse única y exclusivamente a la realización de largas series divulgativas con destino a la televisión. Estas series, mucho más discutidas y mucho menos aceptadas de lo que lo fueron en su momento las películas citadas, constituidas por *L'età del ferro* (1964), *La lotta del dell'uomo per la sua sopravivenza* (1967) y *Atti degli apostoli* (1968), todas ellas transmitidas por Televisión Española, son el punto sobre el cual se centra este debate con Rossellini.

El libro, como señalan oportunamente sus montadores y traductores en una corta introducción, es la traducción de la emisión televisiva

L'invité du dimanche, dedicada a Rossellini por la ORTF, más fragmentos de la emisión de la RAI. *Un'ora con Rossellini* y algunos textos teóricos y declaraciones de Rossellini, Françoise Truffaut y Jean-Luc Godard. Hay también una filmografía en la cual, tras pasar brevemente sobre sus películas, se da especial importancia a su trabajo para la televisión.

Esta larga charla sobre esta parte tan extensa en longitud de su obra, muy discutible, en cuanto que, dada una dimensión y un planteamiento teóricos, supera ampliamente la formación humanística y técnica de Rossellini y también en cuanto que las ideas que expone, en parte debido a la dificultad que opone el medio visual para la transmisión de cualquier tipo de idea teórica, se reducen a simples reducciones del tipo de las empleadas por el Reader's Digest; tiene un gran interés en cuanto estas objeciones y otras muchas que nacen de ella se analizan y se discuten, aunque a veces sin la necesaria profundidad, y que el tono de adoración que, desgraciadamente, suelen tener los libros sobre este autor cuando, como en este caso, están montados por auténticos fieles de sus obras, aquí ha sido muy restringido.—*AUGUSTO M. TORRES. (Larra, 1. MADRID).*

AUGUSTO M. TORRES: *Nuevo cine de los países del Este.* Taurus Ediciones. Madrid, 1972.

Hace ya tiempo que el artista M. Torres se dedica a críticas de cine. Todos aquellos que por interés u obligación hayan seguido dentro de España en los últimos seis años el curso tormentoso de la crítica independiente o especializada conocen de sobra su nombre, colocado por azares de las circunstancias en distintas revistas. Se inició Torres en la última época dorada de *Film Ideal,* antes de que esa publicación, que durante cuatro años —1964 a 1967— educó el gusto cinematográfico de los cinéfilos españoles amenazado por dogmatismos de diestra y siniestra, se hundiera en el imperio de la traición. Y como otros escritores cinematográficos de la época, pasó entonces M. Torres a escribir en la a la sazón renovada *Nuestro Cine,* en donde en los últimos años han venido apareciendo sus escritos esenciales, alternándose con otros de carácter más periodístico en *Cuadernos Hispanoamericanos, Cuadernos para el diálogo* y aun revistas de Francia y América Latina.

Como lector atento que he sido, por aficiones particulares, de este crítico, siempre me asombró su capacidad proteica. Pintor importante

bien que poco difundido, novelista original, director de cine hoy en día creo que indiscutiblemente a là cabeza de una generación de jóvenes renovadores aún desatendida por la industria y gran parte del público, creo que Augusto M. Torres es el prototipo más avanzado y completo del artista de vanguardia que hoy existe en España, al menos en el medio madrileño.

Que un individuo así haya cultivado y cultive, por otro lado, una actitud crítica de signo informativo, de repliegue, claramente didáctica, resultaría paradójico, demasiado incluso, si en esa actitud no pudiésemos detectar una fuerte coherencia de base. Yo creo que sí existe. Torres, simplemente, situado en esa posición avanzada de que hablo, y que en el campo del cine se traduce en un contacto fresco y constante a través de asistencia a festivales extranjeros y comunicaciones personales con las corrientes más dinámicas y actuales del cine moderno, ha preferido aplicar su experiencia antes bien a una ampliación de la perspectiva de conocimientos de sus lectores que a una elucidación teórica del lenguaje cinematográfico, que él tan bien lleva a la práctica en sus propias películas.

No podemos olvidar que en un medio tan empobrecido y tan castigado por las circunstancias censoras como es el del cine español, tanto en su posibilidad de expresión como en la de información a través de la pantalla, la crítica, cierta crítica, ha ejercido una labor que no por impropia y a veces malabar dejó de ser salvadora, luminosa. Torres forma parte de ese pequeño grupo que fue trayendo, explicando y *traduciendo* hasta los ávidos ojos del espectador español —con el consuelo de las palabras, de fotografías de entrevistas— las imágenes de algunos de los movimientos nacionales y autores que dieron vitalidad al cine de la segunda mitad de la década del 60. Y debo decir para honor de la verdad que el gusto de Torres fue una baza importante en su presentación y previa elección de esos nuevos cineastas que para el cinéfilo español eran completos desconocidos cuando en otras partes de Europa y América su fama atraía masas considerables a los cines. Quiero decir que el crítico Torres aplicó a su visión del cine y a su tarea de ensayismo cinematográfico el rigor avanzado de su actividad artística, haciendo de sus escritos una guía osada pero firme para navegar por el aún entonces confuso mar de los nuevos cines europeos.

Primer introductor importante, por ejemplo, en nuestro país de las cinematografías jóvenes de regímenes socialistas como Checoslovaquia y Hungría, creo que Torres, sin embargo, nunca se dejó ganar en su criterio por maximalismos de especialista, y supo, por tanto, cuando esas cinematografías perdieron gran parte de su vitalidad,

apartar su interés de ellas para dedicarlo a nuevos fenómenos de renovación. Así se convirtió Torres, por citar ejemplos recientes, en uno de los firmes abogados de cinematografías como la yugoslava y la suiza, que sin duda en los tres últimos años han sido, observadas en bloque, las más dinámicas del cine europeo.

Fruto de esa dedicación y esa, hay que decir, intuición descubridora, llega ahora su libro *Nuevo cine de los países del Este*, que analiza retrospectivamente y con más amplia perspectiva las impresiones que M. Torres fue en su momento dando a las prensas. Se reconoce fácilmente el sello de su autor en la modestia de base y la preocupación por la eficacia, que son las claves de su estilo crítico. Análisis escuetos, ceñidos, siempre exactos; amplio fondo informativo que sitúa al autor en el medio en que su obra surge, pero sin recurrir nunca al periclitado sistema del sociologismo artístico; preocupación sistemática por los elementos básicos de una película y de un autor: lenguajes, estilo, forma, dejando pues de lado todas las servidumbres de la crítica contenidista. Y todo ello enmarcado en un aparato filmográfico de primera mano, que, por ejemplo, en el libro que comentamos se traduce en las útiles filmografías —muy completas— de los autores destacados, las palabras de los cineastas a través de entrevistas, la exactitud, por desgracia nada frecuente en nuestro medio, de datos, nombres y fechas utilizados.

En las 138 páginas de este libro que nos ocupa lleva a cabo Torres el repaso detenido aunque forzosamente esquemático de todos los movimientos de renovación de la esfera cinematográfica que se dieron, con escaso desajuste cronológico pero con fuertes diferencias de carácter, en algunos de los países del Este de Europa, en un momento en que tras la dispersión de la «nouvelle vague» francesa y la mediocridad general del cine italiano, sólo salvado por tres o cuatro figuras de talla, húngaros, checos y polacos aparecieron a los ojos del aficionado como los forjadores de un nuevo renacimiento de los esfuerzos creadores agrupados en común. En cada uno de los epígrafes de su libro, que dedica a cada país por separado (y hay que hacer constar que nos informa Torres de cinematografías tan escasas y, cierto, de tan escasa importancia como la búlgara, la rumana y la este-alemana), se analizan primero las circunstancias políticas y económicas que motivaron en su día ese deshielo cultural que dio origen a las nuevas cinematografías, desarrollado, por cierto, con bastante homogeneidad y semejanza en los países como Hungría, Polonia y Checoslovaquia. Son muy útiles, por ejemplo, sus detalladas explicaciones del sistema de producción por equipos en Polonia (págs. 39 y 40), sistema que fue seguido con ciertas variantes por otros países socialistas, y

a través del cual se favorece la autonomía de los autores, únicamente «asociados» a la empresa estatal, en el caso de Polonia la «Film-Polski», que tiene la misión de ser el intermediario entre el estado y los grupos de producción y se encarga igualmente de exhibición y difusión.

A continuación se lleva a cabo el análisis de los resultados que esas medidas de renovación meramente burocráticas o industriales proporcionaron: posibilidad de expresión para nuevos cineastas, flexibilidad en temas y tratamientos, aligeración de la censura, y todo el subsiguiente enriquecimiento que se plasmó en el éxito fuera de los propios países de origen, los premios en festivales, la atención del público mundial.

En una tercera y última fase de sus estudios independientes examina el autor las figuras que en cada país han sido o continúan siendo las descollantes, algunas de las cuales constituyen, como es sabido, figuras fundamentales del cine moderno. Tendré que confesar que he apreciado singularmente las páginas (90 a 93) que el crítico dedica al estudio de Miklós Jancsó, autor complejo y fascinante cuya obra Torres manifiesta conocer bien y demuestra bien entender. En la página 93 el análisis breve de la obra maestra «Sirocco d'hiver» es un prodigio de penetración. Y si me permiten, lectores, la impertinencia, les aconsejaría igualmente (páginas 77 y 78) la lectura de los párrafos que M. Torres dedica a la personalidad más sugestiva y misteriosa del actual cine checoslovaco, auténtico creador «en la sombra» de muchos de los éxitos de esa cinematografía: la mujer Ester Krumbachova, decoradora, consejera artística (notablemente de Nêmec, Chytilová, Jaromil Jires), guionista y por último directora en el año 1969 de la obra, que causa estupefacción y asombro, «Vrazda ingenyra certa». *VICENTE MOLINA-FOIX (4 Petersham House. Harrington Road. LONDON SW7. England).*

TRES NOTAS BIBLIOGRAFICAS

CALLAHAN, NORTH: *Carl Sandburg, Lincoln of Our Literature.* New York University Press (Nueva York, 1970), 253 pp.

El profesor Callahan, de la Universidad de Nueva York, en New York City, comienza su biografía con unas palabras preliminares que nos proporcionan el tono de la obra: emoción y falta de rigurosidad académica. Es curioso que sobre una figura como Carl Sandburg, poeta

tan popular hasta el momento de su muerte, en 1967, no se haya aún escrito una biografía que pudiera recibir el título de rigurosa. Los trabajos de Louis Untermayer y Newton Arvin carecen de longitud necesaria; el *Carl Sandburg* de Richard Crowder (aparecido en la prestigiosa serie *Twayne's United States Authors*, Nueva York, 1964) no es otra cosa que un conjunto de notas y referencias que nos deshumanizan al poeta más humano de los últimos años de la literatura norteamericana; *The America of Carl Sandburg*, de Hazel Durnell (The University Press of Washington, D. C., 1965), sigue siendo, dentro de su pensada limitación de un trabajo sobre el poeta, como ciudadano, escritor e intérprete de América, el mejor estudio aparecido hasta ahora sobre el poeta.

El libro que nos ocupa está dividido en ocho capítulos, que cubren, respectivamente, varios momentos de la vida y obra de Sandburg: juventud, *Chicago Poems*, los años comprendidos entre 1918 y la Segunda Guerra Mundial; su primer retiro, *The War Years* (1926); su poesía en general, sus amigos, sus años en Connemara (Carolina del Norte). Como se ve, sin orden ni concierto alguno, el autor ha ido poniendo sus notas unas detrás de otras y ha compuesto el libro.

Con retórica abusiva y poco de hoy, el profesor Callahan hace un relato bastante detallado, lleno de observaciones personales, de los años de lucha del poeta, hasta que en 1914 obtiene el Premio Levinson, ofrecido por la revista de Harriet Monroe *Poetry*, y salen a la luz aquellos duros versos que más tarde compondrán *Chicago Poems* y *Cornhuskers*. Es lo mejor del libro, debido a la ayuda prestada por la señora Sandburg e hijas, Margaret, Janet y Helga, quienes pasaron muchas horas recordando lo que su padre contaba de su juventud. Aun así, el estilo pomposo hace difícil seguir los de por sí difíciles primeros años del poeta.

«Dentro de la corriente» se titula el capítulo dedicado a los años de triunfo, de la mano del editor neoyorquino Harcourt. El crítico muestra mayor interés por la obra histórica de Sandburg (sus biografías de Lincoln (1) que por la poética. La publicación de *Smoke and Steel*, su tercer libro, en 1920, y las condiciones económicas, sociales y de raza que llevaron a las manifestaciones violentas de la población negra de Chicago en 1919, dan ocasión para que se haga una relación de bastante interés de las fuerzas que provocaron aquel desastre y de la convicción del poeta de verse en el verdadero camino para encontrar una auténtica poesía americana.

---

(1) Cuando terminó su trabajo publicó seis volúmenes que cubren todas las posibles facetas de Lincoln.

El capítulo V, titulado «Los años de la guerra» (pp. 117-156), se refiere a la obra poética de Sandburg desde los primeros años veinte hasta la publicación de su *Complete Poems* (Harcourt, Brace and World, 1950), partiendo del libro que da ocasión al título *The War Years* (1926). Es curioso observar cómo la clara evolución poética del poeta, dentro de la corriente general de la poesía del mundo occidental hacia el realismo, que tendrá su momento crítico en los treinta, haya sido pasado por alto en el estudio y se nos presente la figura del poeta del noroeste americano como fenómeno solitario e incomprendido. Tampoco se hace referencia a las causas que el señor Callahan tiene para pensar así.

No quiero terminar sin hacer referencia a las nueve magníficas fotografías (algunas de ellas desconocidas) que acompañan el volumen. En especial las de carácter familiar dicen mucho respecto a este poeta, que supo conjugar el sentir del mundo con el de los Estados Unidos de América, a veces para bien, otras para mal.—J. P. G. M.

LAWRENCE THOMPSON: *Robert Frost: The Years of Triumph (1915-1938).* Holt, Rinehart and Winston. New York, 1970, 672 pp.

El señor Thompson nos plantea con este libro crítico de la vida personal de Frost, de la suya propia y no de Frost como poeta, una cuestión de principio: ¿Hasta dónde puede llegar la crítica literaria?; ¿qué ética debe inspirarla? Aquí el autor no ha respetado nada: ni su matrimonio, ni los hijos, ni sus debilidades humanas. Todo lo ha dicho y lo ha interpretado. El libro tiene algo de *vengativo*. Parece ser que siendo el *señor Thompson* el biógrafo oficial que nombró el propio Robert Frost, en el fondo no le gusta su cometido y toma páginas y páginas, intentando desacreditar la intimidad del poeta, que no su obra.

En este aspecto nos parece más acertada la posición de Ivor Winters, quien en su libro *The Function of Criticism: Problems and Exercises* (1957), en el capítulo titulado «Robert Frost: or, the spiritual Drifter as Poet», ya en aquella fecha, en vida del escritor, intentó conseguir su desmitificación estudiando su poesía y no su vida personal. Lo mismo podríamos decir de los trabajos de Randall Jarrell y Malcolm Cowley.

El tratar a un poeta como lo ha hecho el profesor Thompson no resuelve nada en el mundo literario, no aclara nada. Todo poeta, creo, es un hombre y como tal está limitado. Es poeta por el simple hecho que otros admiran su poesía o la admiraran. No por llevarse bien o

mal con su mujer, o por tener celos profesionales, que todos, unos más y otros menos, tienen, tendrán y han tenido. Estas características no tienen para nada que ver con su poesía; sí, probablemente, en la consecución de esa poesía.

Pero el crítico, en Norteamérica sobre todo, no ve al poeta en su poesía, ya que, en definitiva, esto a nadie interesa. Lo que sí interesa es el sensacionalismo de destrozar una figura universal buscando defectos que todos tenemos.

El libro, en sí, es un estudio desarticulado de la vida de Frost, difícil de leer; sin un objetivo concreto, ya que a veces defiende al poeta de cosas poco importantes y otras le ataca hasta el final.

¿No es bastante que *un poeta* mantenga su soledad en este mundo?

Es claro que esta primera edición, de precio tan alto, se verá seguida de una de libro de bolsillo para satisfacer la curiosidad maliciosa de cierto tipo de público.—J. P. G. M.

Twentieth Century Chinese Poetry: An Anthology. Trad. y ed. de Kai-yu Hsu, Cornell Paperbacks. Cornell University Press. Ithaca, New York, 1970, 469 pp.

La primera edición de esta antología apareció en 1963 en Doubleday & Company Inc. Sin embargo, esta edición en libro de bolsillo, dedicada a alcanzar el gran público, no deja nada que desear con respecto a la anterior por el cuidado con que está impresa obra tan difícil.

El libro comienza con una introducción, escrita con inteligencia para el público a quien va dirigida y que demuestra también el conocimiento de otras literaturas por parte del autor. En estas primeras cuarenta y dos páginas recorremos, asidos a una mano segura, los intrincados caminos que ha ido recorriendo la poesía china desde Hu Shih (1891-1962), Liu Ta-pai (1880-1932) y Chu Tzu-Ch'ing (1898-1948), considerados con otros los iniciadores de la poesía contemporánea hasta el presente. La introducción está hecha con lógica, y nos va dando, sin llegar a pormenores que no harían al caso, las herramientas necesarias y las circunstancias sin las que sería imposible entender antología tan numerosa. Comienza con una rápida historia de la poesía china desde sus orígenes para en la página 14 entrar de lleno en la materia. Asistimos fascinados a los fenómenos consiguientes a la ocupación de Pekín por los occidentales en 1900, después de la rebelión Boxer, con la desesperación como primer motivo; la «revolución literaria» de Hu Shih en 1917, con los ocho puntos que el poeta ofreció a la juventud

para renovar las artes; la fundación de la Sociedad del Sol en 1928, tratando de promover la «literatura revolucionaria»; el camino seguido desde 1937 hasta ahora.

La antología, siguiendo las palabras preliminares, está dividida en cinco apartados: *Los iniciadores, El Grupo 'Creciente', Los poetas metafísicos, Los simbolistas, Los independientes y otros.* Termina con algunas canciones populares, fuentes chinas; índice de títulos en la traducción inglesa e índice de títulos chinos.

El poema de Liu Ta-pai (1880-1932), escrito en 1920, da el tono:

El hermano de mi mujer hila tela,
Mi hermano la vende.
Pero no hay tela
Para remendar mis viejos pantalones.

Eran poetas los iniciadores de la poesía china actual, preocupados con la realidad que vivían, pero sin olvidar las enseñanzas de la tradición. El más cercano a nosotros de los poetas elegidos en este grupo (Hu Shih, Liu Ta-pai, Chu Tzu-Ch'ing, Yu P'ing-Po, Ping Hsin, T'ien Han, Kuo Mo-jo y Wang Ching-chih) es Hu Shih, quien estudió en la Universidad de Columbia y admiró a John Dewey, ya que fue el primero en usar el lenguaje coloquial como medio de expresión poética.

El grupo siguiente, llamado *Creciente* en homenaje a R. Tagore (recuérdese su libro *Luna creciente),* empieza a escribir en 1923 alrededor de Hsü Chih-mo (1895-1931). Significa una toma de conciencia después del impacto del grupo anterior. Se presta gran atención a la música dentro del poema y a la creación de formas nuevas. Los poetas escogidos son: Wen I-to (1899-1946), probablemente el mejor crítico literario de los últimos años en China y líder intelectual del movimiento; Hsü Chih-mo, Chu Hsiang (1904-1933), uno de los pocos poetas chinos que se han suicidado, quizá el más cuidadoso y experimental, también novelista; Jao Meng-K'an (1901), Ch'en Meng-Chia (1911), poeta de lectura popular y fácil de recordar, de educación un tanto occidental, ya que su padre fue pastor protestante; Sun Yü-T'ang (1905) utilizó la prosa dentro del verso; Shao Hsün-mei (1903), educado en Inglaterra, admirador de Swinburne; Chu Ta-nan, conocido dentro de la escuela por su pasión por el metro y la rima; Fang Wei-teh, quien murió en 1935, precursor del verso libre sin puntuación.

Fen-Chih (1905) [admirador de Goethe y Rilke, estudió en Alemania. Viejas leyendas aparecen en sus versos: *Cantos de ayer* (1926) y *Viajes al Norte y otros* (1929)] y Pien Chih-lin (1910) (poeta de ciudad y de sueños, cambiará dramáticamente desde la Segunda Guerra Mundial. Yeats, Auden y T. S. Eliot se muestran en su poesía) son los dos representantes del grupo denominado *Poetas metafísicos.*

Los simbolistas en la antología son: Li Chin-Fa (1900-......), lazo de unión con la poesía francesa de principios de siglo. *Luvia ligera* (1925) constituyó una verdadera revolución a su publicación:

Vida no es otra cosa
Que sonrisa en los labios
De la muerte.

Tai Wang-Shu (1905-1950), también educado en Francia, es el más intelectual en este grupo. Mu Mu-T'ien (1900) es el Jorge Guillén de la poesía china contemporánea; quiere ser más sugestivo que informador. Sólo ha publicado un libro de versos, *Corazón de viajero* (1927). «Antes escribía mi poesía pensando en Byron y en Hugo; hoy querría aplicarme al arte poético desarrollando el color y la música en mis palabras», escribe Wang Tu-Ch'ing (1898-1940). Anatole France, Henri Barbusse y Romain Roland fueron sus principales maestros.

Entre los poetas independientes, en número de 21, los más conocidos entre nosotros, por causas distintas, son Chen-Min, Hsü-Hsü y Mao-Tse-tung; pero la selección nos proporciona clara idea de la enorme cantidad de escuelas y movimientos poéticos que han tenido lugar en la China prerrevolucionaria desde 1930. Intensidad, dedicación y creencia en la poesía y en su utilidad nos parecen las características esenciales de ella. Especial mención hace el autor de los poetas aparecidos durante la Segunda Guerra Mundial: T'ien Chien (1914) y Ai Ch'ing (1910), entre otros.

El poeta más joven incluido es Lu Li (1920). Hay ejemplos de magníficos poemas de su libro *Cuando se levanta* (1938).

En definitiva, un trabajo interesantísimo, digno de ser conocido.— *JERONIMO PABLO GONZALEZ MARTIN (Department of Hispanic Studios. Trent University Peterborough. ONTARIO, Canadá).*

SEIS FICHAS DE LECTURA

JORGE LUIS BORGES: *Ficciones,* Alianza Editorial, 1971.

En la Navidad de 1938 un humilde bibliotecario regresa apresuradamente a su hogar. Al subir por la escalera —el ascensor no funciona— siente un roce contra la frente. Al abrirle la puerta, una muchacha joven lanza un grito. Alguien ha dejado una ventana abier-

ta y el bibliotecario se ha golpeado contra un postigo. Tiene el rostro bañado en sangre. El golpe provoca una septicemia. El bibliotecario lucha durante varias semanas entre la vida y la muerte, acosado por altas fiebres y terribles pesadillas. Finalmente se repone. Antes había escrito poemas. Ahora teme volver a hacerlo. Teme el fracaso. Intenta otro género: el cuento. Se engaña a sí mismo repitiéndose que si fracasa eso no significa gran cosa, ya que se trata de un género nuevo para él.

El nombre de ese bibliotecario porteño era Jorge Luis Borges y a ese horrible y sin embargo providencial accidente debe la literatura una de las obras narrativas más importantes de este siglo. El propio Borges recuerda esas pesadillas en un cuento alucinante titulado *El Sur.* Su primer cuento, el que escribe para romper con su temor al fracaso, no es otro que *Pierre Ménard, autor del Quijote,* saludado precursoramente por Roger Callois hace treinta años como un clásico del género. Entre los que le siguen figuran *Tlön, Uqbar, Orbius Tertius* y *Las ruinas circulares.* Todos ellos forman parte de una colección titulada *Ficciones,* publicada por la Editorial Sur en 1944 y ahora reeditada por Alianza Editorial. Poco cabe añadir sobre este libro, excepto que recoge algunos de los cuentos más asombrosos de toda la literatura universal.—J. C. C.

HAROLDO CONTI: *En Vida,* Colección Hispánica Nova, Barral Editores, 1971 (Premio Barral de Novela 1971).

En una ciudad que es mero espacio geográfico, simple simulacro social, donde todas las formas y variantes de la cosificación encuentran su concreción en un estilo de inexistencia que amenaza con desintegrar al individuo, media docena de personajes, supervivientes en este naufragio general de emociones y valores, desempeñan unas actividades absolutamente carentes de sentido y cuyo común denominador es la rutina. Unos kilómetros más lejos, fuera ya de Buenos Aires, en los pueblitos de los alrededores de la gran ciudad o junto a la costa, en el umbral mítico del delta, comienza el ámbito de la noche.

Como *Tres tristes tibres,* de Cabrera Infante; *En vida,* de Haroldo Conti, relata el básico desencuentro entre una realidad irrisoria y unas exigencias imaginativas, contrasta la trivialidad cotidiana con la plétora de los sueños. Toda la historia de Oreste, ese entrañable personaje absorto en la contemplación del siniestro mecanismo que lo destruye, y a la vez inerme frente a él, vale como figuración de una crisis

y a la vez como acto de comunión con una realidad desagradable pero fuera de la cual el novelista ya no concibe la existencia.

Haroldo Conti, argentino, nacido en 1925, había publicado anteriormente cuatro libros, entre ellos alguno sencillamente inolvidable. El Premio Barral Editores viene ahora a marcar el reconocimiento internacional de la obra de uno de los nombres que, junto a Manuel Puig, Daniel Moyano y Abelardo Castillo, entre otros, están hoy a la vanguardia de la nueva narrativa hispanoamericana. Obra patética y desolada, y a la vez fundada sobre la inextinguible vitalidad de un verbo que es fuente inagotable de sorpresas, *En vida* es probablemente una de las mejores novelas hispanoamericanas de estos últimos años.—J. C. C.

JULIO MIRANDA: *Nueva literatura cubana*, Ed. Taurus, 1971.

Julio E. Miranda es un joven crítico cubano radicado en el extranjero desde hace varios años que, a través de comentarios y ensayos publicados en diversas revistas europeas e hispanomericanas, ha realizado una ímproba tarea de divulgación de la nueva literatura de su país. Esta actividad de carácter informativo ha ido acompañada de una intensa labor de análisis e interpretación de los problemas de la literatura cubana de este siglo en general. Esos dos rasgos, el informativo y el interpretativo, se han dado cita ahora en un excelente cuaderno de Taurus, que de algún modo resume la actividad crítica de Miranda hasta el presente.

Nueva literatura cubana es fundamentalmente una historia de la literatura cubana de la Revolución. Un hermoso ensayo preliminar, titulado «Lo cubano en el tiempo», basta para dar al lector no enterado una idea cabal sobre el desarrollo de las letras cubanas desde la Colonia hasta la actualidad. Pero el libro propiamente dicho arranca con el estudio de la llamada generación del 50 y viene a concluir con el deplorable *affaire* Heberto Padilla.

Normalmente los trabajos de este tipo suelen pecar de superficialidad, erudición trivial, dogmatismo, etc. No es éste el caso de Miranda. Con un rigor ejemplar, el crítico acomete la laboriosa empresa de desmontar el complejo fenómeno de la cultura revolucionaria y explicar, desde el *interior* de la Revolución, el porqué de sus deficiencias. Es probable que su insobornable ecuanimidad le proporcione a Miranda disgustos más graves que los de una simple polémica. Pero mucho más probable todavía que el lector encuentre en esta obra heterodoxa un manual de consulta imprescindible.

Luis Loayza: *El avaro,* Inventarios Provisionales Editores, Las Palmas de Gran Canaria, 1971.

Luis Loayza nació en Lima en 1934 y, en compañía de Abelardo Oquendo y Mario Vargas Llosa, participó en distintas aventuras editoriales que presentan como común denominador la insensatez (desde el punto de vista de la economía). Ha viajado por muchos países y reside actualmente en Ginebra. Ha publicado numerosas narraciones cortas y artículos de crítica, así como también una novela, *Una piel de serpiente* (1964), habitualmente considerada como una de las obras más representativas de la nueva literatura peruana. Su prehistoria consiste básicamente de un cuadernillo publicado bajo el título de *El avaro,* en Lima en 1955, y ahora reeditado por Inventarios Provisionales en su serie «La voz en el laberinto».

El avaro es una recopilación de nueve relatos breves que presentan exteriormente el aspecto de la parábola. Pero si la parábola tradicional aparece siempre al servicio de una cierta ejemplaridad, una cierta concepción moral, en Loayza, su función se desvirtúa sutilmente hasta atentar contra los fundamentos mismos de toda concepción cerrada. Son parábolas sin ejemplaridad o fábulas sin moraleja. Así, paradójicamente, para ser tomadas en serio, estas parábolas comienzan por exigir del lector que no incurra en la tentación de tomarlas demasiado en serio.

El apócrifo escenario de estos escritos, como también sus apócrifos personajes, parecen sacados de la tradición. Pero la ausencia de didactismo los muestra bajo una nueva luz, como perversiones de su naturaleza original. Son los antiguos mitos del solitario, el héroe y la bestia reelaborados bajo las compulsiones de un orden diferente. *El avaro* no es ciertamente una obra definitiva, pero sí un librito de agradable lectura y que ilustra significativamente los orígenes de un escritor que ha recorrido un largo camino desde entonces.—J. C. C.

Agresión a la realidad: Mario Vargas Llosa, Colección Letras a su imán, Inventarios Provisionales Editores, Las Palmas de Gran Canaria, 1971.

Hace poco más de dos años un grupo de jóvenes intelectuales canarios se reunió para fundar Inventarios Provisionales Editores. Desde entonces la editorial ha recorrido un largo camino. Hasta hace algunos meses, constaba de una sola colección, «La voz en el laberinto», serie inaugurada con una bella edición de los *Poemas eróticos,* de

Constantino Cavafis, traducidos por Lázaro Santana, y que ha incorporado ya a su nómina a algunos de los más interesantes creadores jóvenes de lengua castellana. Ahora «Inventarios Provisionales» acaba de lanzar una nueva colección, denominada «Letras a su imán», cuya primera entrega recoge, bajo el título *Agresión a la realidad: Mario Vargas Llosa,* diez ensayos destinados a analizar la obra del gran novelista peruano.

La lista de colaboradores incluye a María Rosa Alonso, Juan Jesús de Armas, Carlos Fuentes, David Gallagher, Jorge Lafforgue, Luis Loayza, Wolfgang A. Luchting, Julio Ortega y Emir Rodríguez Monegal. El tono y alcance de los trabajos es sumamente variado. El ensayo-crónica-reportaje de Rodríguez Monegal, publicado inicialmente en 1966, continúa siendo quizá la mejor introducción a la obra de Vargas Llosa, así como el extenso análisis de Lafforgue se ha convertido ya en una especie de miniclásico sobre *La ciudad y los perros.* El resto de los trabajos sirve para completar una imagen dinámica y fascinante del novelista visto bajo sus múltiples aspectos.

Son hoy ya muchos quienes suponen que Vargas Llosa ha de llegar con el paso del tiempo a convertirse en el gran novelista de la América Latina. La hipótesis puede resultar cuestionable, pero en todo caso no enteramente desdeñable. Lo cierto es que Vargas Llosa es hoy, sin duda alguna, uno de los máximos creadores de lengua castellana y que este libro de «Inventarios Provisionales» ha de resultar una experiencia inolvidable para todos aquellos interesados en llegar a comprender toda la vasta significación de su universo narrativo.—J. C. C.

NICANOR PARRA: *Antipoemas* (Selección y estudio preliminar de José Miguel Ibáñez-Langlois), Ed. Seix Barral, 1972.

Nicanor Parra es hoy para muchos, junto con Pablo Neruda, una de las dos figuras cimeras de la poesía chilena. Neruda es el poeta por excelencia. Pese a toda una legión de insignificantes detractores, su poesía permanece, imponente e inabarcable, como una de las empresas más vastas y significativas de la imaginación moderna. Parra marca un paréntesis frente a su magisterio incontestable. Nacido en 1914, su primer libro, *Cancionero sin nombre* (1937), se publica en una época en que la poesía chilena está gobernada por un ilustre triunvirato: Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha.

Como alternativa viable de originalidad y diferenciación frente a esta generación «filicida», Nicanor Parra intenta su propia aventura

antipoética. No se trata, pues, de una negación arbitraria ni de un seudovanguardismo trivial, sino de un verdadero proceso de diferenciación y descubrimiento a partir de la resistencia frente a un ejemplo fecundo y a la vez esterilizador, ya que había cerrado no pocos caminos. El propio Neruda ha hecho la presentación de esta poesía (*Poemas y antipoemas,* Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1956, segunda ed.), en los siguientes términos: «La poesía versátil de Nicanor Parra se destaca por su follaje singular y sus fuertes raíces. Este gran trovador puede de un solo vuelo cruzar los más sombríos misterios y redondear como una vasija el canto con las más sutiles líneas de la gracia.»

Esta antología de Seix Barral, hecha y prologada por José Miguel Ibáñez-Langlois, viene así a poner al alcance del lector español a una de las figuras claves de la actual poesía hispanoamericana. En ella resaltan todas las cualidades características de Parra: su desenfado, una inocultable inclinación hacia el tremendismo y el humor negro, el prosaísmo y una descarada apropiación de recursos típicos de las técnicas publicitarias. Parra, saludado por muchos como un gran creador, es también desestimado por otros como el hombre que «jamás escribió un verso medianamente tolerable». Este libro oportuno y necesario permitirá al lector español juzgar por sí mismo. El excelente prólogo de Ibáñez-Langlois sirve para ubicar con precisión esta antipoesía dentro del contexto estético de su país y de su época.—*JUAN CARLOS CURUTCHET (Alenza, 8. MADRID).*

MANUAL DE BIBLIOGRAFIA DE LA LITERATURA BOLIVIANA

Este manual se ha compuesto para facilitar la labor de estudiantes y estudiosos de las letras bolivianas. Los materiales se han agrupado en cinco secciones:

I. *Historia y crítica literarias. Excepto monografías sobre autores individuales.*

II. *Antologías y colecciones literarias.*

III. *Obras bibliográficas y catálogos bolivianos.*

IV. *Revistas y periódicos bolivianos.*

V. *Fuentes generales.*

Los datos que aquí se facilitan pueden completarse y ponerse al día mediante la consulta de la Bibliografía Boliviana, *de Werner T. Guttentag, y las bibliografías incluidas periódicamente en* Modern Language Association of America, The year's work in modern language studies, Handbook of Latin American Studies, Review of Inter-American Bibliography, Revista de Filología Hispánica, Nueva Revista de Filología Hispánica, Revista Hispánica Moderna *e* Hispania.

Esta obra, como todas las que en este campo se escriban, está en deuda con el monumental Catálogo de la Bibliografía Boliviana, *de Arturo Costa de la Torre.—JOSE ORTEGA [The University of Wisconsin-parkside Kenosha, Wis. (USA), 53140].*

I. HISTORIA Y CRITICA LITERARIAS

ACUÑA, CARLOS: «Bolivia en la literatura autóctona», *Kollasuyo.* Año 4 (43), agosto 1942, pp. 91-96.

ALARCÓN, ABEL: «La literatura boliviana (1545-1916)», *Revue Hispanique.* Tomo XLI (47), 1917, pp. 563-632.

ARANA, OSWALDO: «La novela de la Guerra del Chaco: Bolivia y Paraguay». Tesis Doctoral. Colorado University (XXIV), U. S. A., 1964.

ARELLANO FISHER, JOSÉ: *Historia de la Literatura Boliviana.* México, 1943.

ARGUEDAS, ALCIDES: «Letras Bolivianas», *La Revista de América* (17), París, octubre 1913.

ARZE, JOSÉ ANTONIO: «Apuntes sobre los géneros literarios en Bolivia», *IPNA*, Lima (4), setiembre-octubre 1945, pp. 59-65.

AVILA ECHAZÚ, EDGAR: *Resumen de la Literatura Boliviana.* La Paz: Gisbert y Cía., S. A., 1964, 254 p.

AYALA DUARTE, CRISPÍN: *Historia de la literatura hispanoamericana.* Bolivia. Anales de la Universidad Central de Caracas, XXV, 1937, pp. 73-116.

BALLIVIÁN, ADOLFO: *Escritos Literarios.* Publicados con su retraso y una introducción por Nicolás Acosta. Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1874, 212 p.

BALLIVIÁN, RAFAEL: *Comentarios Marginales* (Literatura Boliviana), La Paz: Editorial Renacimiento, 1929.

BAREIRO SAGUIER, R.: «Documento y creación en las novelas de la Guerra del Chaco», *Aportes* (8), abril 1968, pp. 89-98.

— «Problemas de sociología de la literatura en las novelas de la Guerra del Chaco. Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidad Central de Venezuela, 1968, pp. 361-366.

BARRENECHEA, JUAN A.: «Poetas Bolivianos», *Nuestra América* (6), Buenos Aires, marzo 1919.

BEDREGAL, GONZALO: «Consideraciones para la historia literaria de Bolivia», *Kollasuyo,* Año 1 (7), julio 1939, pp. 41-46.

— «Notas sobre la literatura boliviana», *Kollasuyo* (9), 1939, pp. 51-63.

BEDREGAL, JUAN FRANCISCO: «Estudio Sintético de la Literatura Boliviana (1910-1924)», *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia.* New York: University Society Inc., 1925.

BEDREGAL DE CONITZER, YOLANDA: «Apuntes sobre Literatura Boliviana», *Arte* (Ministerio de Educación), No. 3, La Paz, 1962.
— *Poesía en Bolivia, de la época precolombia al modernismo.* Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1964, 119 p.
BOTELHO GOSÁLVEZ, R.: «La novela en Bolivia», *Cuadernos Americanos.* Volumen XIX. No. CXII, 1960, pp. 260-281.
CABALLERO CALDERÓN, E.: «La literatura boliviana», Suplemento de *La Razón,* 25 de octubre 1952 (La Paz).
CABALLERO, MANUEL MARTA: «Algunas ideas sobre la Literatura Boliviana», *Aurora Literaria* (Sucre, 1863).
— Reimpreso en *Cuadernos de Cultura* (1), Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, La Paz, 1956.
CALDERÓN, JULIO R.: *Libros y Comentarios.* La Paz: Editorial Renacimiento, 1929, 135 p.
CARVAJAL, WALTER: *Campanas y Campanadas.* Crítica Literaria y satírica. Números 1 al 12, La Paz, 1906.
CASTAÑÓN BARRIENTOS, C.: *Estudios Bolivianos.* Sucre: Universidad de San Francisco Xavier, 1964.
— *Opiniones sobre libros y autores bolivianos.* La Paz: Empresa Editora «Universo», 1966.
— *Escritos y Escritores.* La Paz: Empresa Editora «Universo», 1970.
CASTILLO, CARMEN: *Una visión personal de la literatura boliviana.* La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1967.
CERRUTO, OSCAR: «La Poesía Paceña en el Proceso de la Literatura», *La Paz en su IV Centenario,* tomo III, Buenos Aires, 1948.
CÉSPEDES, AUGUSTO: «La novela de masas y una novela de Oscar Cerruto», *Kollasuyo* (15), 1940, pp. 63-68.
CÉSPEDES ESPINOZA, HERNÁN: *Historia de la literatura boliviana*, Cochabamba: Imprenta Universitaria, 1948.
CÉSPEDES RIVERA, GUILLERMO: *Voces y figuras de la literatura boliviana.* Publicación de «La Ciencia y Cultura», Maracaibo (Venezuela), 1957.
COMETTA MANZONI, AÍDA: «El problema del indio en Bolivia y su proyección en la novela», *América* (Revista de la Asociación de Escritores y Artistas Americanos), Cuba, Vol. XLII (2), pp. 14-28.
CORMATCHES, LEONOR: «Novelistas y cuentistas de Bolivia», *Atenea* (283-284), enero-febrero 1940, pp. 134-138.
CRIALES, ISAAC: *Barroquismo Literario.* Serie Primera (1909), Imprenta La Unión (La Paz); Serie Segunda, 1911; Serie Tercera, 1912; Serie Cuarta (Con Julián Céspedes), 1914, Tipografía Victoria; Serie Quinta (Con Julián Céspedes), 1915, Imprenta Velarde, La Paz.
Cuadernos de Cultura: Juicios Añejos sobre nuestra literatura (1). La Paz: Ediciones UMSA. Departamento de Educación y Cultura de la Universidad Mayor de San Andrés, 1956.
DELGADILLO, JORGE: «Breves reflexiones sobre nuestra literatura», *Aurora Literaria* (Sucre, 1863). Reimpreso en Cuadernos de Cultura (1), Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, La Paz, 1956.
DÍAZ MACHICAO, P.: «Un hablar de libros», *Ultima Hora,* 15 de marzo, 1962. Centenares de notas sobre autores nacionales en los Suplementos Literarios de *La Razón, El Diario, La Nación, Presencia, Ultima Hora, Signo,* de La Paz; *El País,* de Cochabamba, etc.

Díez de Medina, F.: *El velero matinal,* ensayos. La Paz: Editorial América, 1935, 284 p.

— «Perfil de la literatura boliviana», *Revista Iberoamericana,* febrero 1941, páginas 159-165.

— *Ensayos críticos y literarios.* La Paz: Librería Universitaria, Gisbert y Cía., 1947, 230 p.

— «Twentleth Century Bolivian Letters», *América,* Vol. 2 (10), octubre 1950, pp. 21-23; 46-47.

— *Literatura Boliviana.* La Paz: A. Tejerina, 1953.

— «Las letras bolivianas en 1956», *Revista Nacional de Cultura,* XVIII (115), marzo-abril 1956, pp. 55-61.

— *Literatura Boliviana.* Madrid: Aguilar: 1959, 416 p.

Durán Boger, L.: «Facetas en la literatura boliviana», *Khana* (3), octubre 1955, páginas 166-171.

Echevarría, Evelio: «Un pueblo en guerra: La narrativa boliviana de 1960 a 1970». *Nueva Narrativa Hispanoamericana.* Vol. II, No. 1, enero 1972, páginas 159-167.

Escala, Víctor M.: *Figuras Literarias de Bolivia.* Quito: Editorial Chimboranzo, 1939, 31 pp.

Finot, Enrique: *Historia de la Literatura Boliviana.* México: Librería Porrúa Hermanos, 1943, 474 p.

— *Historia de la Literatura Boliviana.* La Paz: Gisbert y Cía., 1964, 621 p.

Francovich, G.: *Tres Poetas Modernistas de Bolivia* (Ricardo Jaimes Freyre, Franz Tamayo, Gregorio Reynolds). La Paz: Editorial Juventud, 1971. Primera Edición de Mirador, Cuba, 1960.

García Roquellas, Rafael: «Apuntes para una introducción a la Historia de la Poesía de Chuquisaca», *Kollasuyo* (4), marzo 1942, pp. 140-155.

Gisbert de Mesa, T.: *Teatro virreinal en Bolivia.* La Paz: Dirección Nacional de Información de la Presidencia de la República, 1962, 35 p.

— *Esquema de la Literatura Virreinal en Bolivia.* Serie Letras No. 3. La Paz: Biblioteca de Cultura y Arte Boliviana. Dirección Nacional de Informaciones de la Presidencia de la República, 1963, 79 p.

Guerra, José Eduardo: *Itinerario espiritual de Bolivia.* Prólogo de Enrique Díez Cañedo. Barcelona: Casa Editorial Araluce, 1936, 195 p.

— «Sobre la poesía modernista en Bolivia», *Kollasuyo,* Año 1 (6), junio 1939, páginas 3-20.

— «La prosa en los escritores bolivianos de la era modernista», *Kollasuyo,* Año 1 (12), diciembre 1939, pp. 31-45.

Gutiérrez, Alberto: *Hombres y cosas de ayer.* La Paz: Imprenta Velarde, 1918.

— *Hombres representativos.* La Paz: Imprenta Renacimiento, 1926, 364 p.

Guzmán, Augusto: *Historia de la novela boliviana.* México: Revista «México», 1937, 216 p.

— *La novela en Bolivia.* Proceso 1874-1954. La Paz: Editorial Juventud, 1955, 180 p.

— *Diccionario de la Literatura Latinoamericana. Bolivia.* Unión Panamericana, Washington D. C. 1958, 121 p.

— *Panorama de la Literatura Boliviana del siglo XX.* Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro», 1967, 41 p.

Harnes Ardaya, O.: *Figuras representativas de la cultura cruceña.* Imprenta Municipal Santa Cruz de la Sierra, 1958.

KAPP JONES, WILLIS: «Literature of the Chaco War», *Hispania* (1), febrero 1938, páginas 33-46.

LARA, JESÚS: *La poesía quechua*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1947, 190 p.

— *Poesía Popular Quechua*. Cochabamba: Editorial Canata, 1956.

— *La literatura de los quechuas. Ensayo y Antología*. Cochabamba: Editorial Canelas, 1961.

MAS DE BEJAR, F.: «La contribución femenina a la cultura literaria femenina», *La República* (La Paz), seis de agosto 1925.

MEDEIROS ANAYA, M. T.: «El cuento en Bolivia», *Mundo Nuevo* (55), enero 1971, páginas 31-40.

MEDINACELI, CARLOS: *Estudios Críticos*. Sucre: Editorial Charcas, 1938, 235 p.

— «El cuento en Bolivia», *Kollasuyo* IV (36), 1942, pp. 11-23.

— «La biografía en Bolivia», *La Razón*, 24 de setiembre; I, 8, 29 de octubre 1944.

— *Páginas de mi vida*. Potosí: Editorial Potosí, 1955.

— *Diálogos y cuentos de mi paisaje*. La Paz: Empresa Editora «Universo», 1963.

— *Antología. Medinaceli: escoge. La Prosa narrativa en Bolivia*. Prólogo y notas biobibliográficas de H. Cossío Salinas. Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro», 1968, 317 p.

MEDINACELI, EMILIO DE: *Ensayos de estética, crítica poética, histórica y otros*. La Paz, 1969.

MELÉNDEZ, CONCHA: *La novela indianista en Hispanoamérica*, 1832-1889. Madrid: Imprenta de la Librería de la Casa Editorial Hernando, S. A. 1934, 199 p.

MESA, JOSÉ DE Y GISBERT, TERESA: «El Período Colonial» en Apéndice de la *Historia de la Literatura Boliviana de* E. Finot, La Paz: Gisbert y Cía., S. A. 1964, páginas 469-521.

MORE, FEDERICO: *Gregorio Reynolds y Leonidas Yerovi*. La Paz: González y Medina, Editores. Imprenta Artística, 1918, 96 p.

MORENO, GABRIEL RENÉ: *Estudios de la Literatura Boliviana*. Dos tomos. Potosí: Editorial Potosí, 1955-1956, 266 y 378 pp.

— «Introducción al estudio de los poetas bolivianos». Santiago de Chile. *Anales de la Universidad de Chile*. Tomo XXV, 1864, pp. 678-690.

MUÑOZ, MANUEL MARUA: «Notas sobre la literatura boliviana. Comentarios desorbitados a la *Historia de la Literatura Boliviana*», *La Razón* (La Paz), 8, 9 de julio 1944.

OBLITAS, ARTURO: «Al margen de nuestra literatura», *Kollasuyo* (8), 1939, páginas 64-77.

OCAMPO MOSCOSO, EDUARDO: *Apuntaciones sobre la literatura potosina*. Potosí: Editorial Universitaria. Publicaciones del Departamento de Cultura de la Universidad «Tomás Frías», 1967.

OCHOA, JOSÉ VICENTE: *Borrones y Perfiles*. La Paz: Víctor M. Bustamante Editor, 1885, 141 p.

ORTEGA, JOSÉ: «La preocupación nacionalista en el ensayo y la novela bolivianos (1900-1932)», *Cuadernos Hispanoamericanos* (246), 1970, pp. 655-671.

— «Aspectos de la preocupación nacionalista en la novela social boliviana (1932-1953)», *Universidad* (Tarija), Año XVIII, No. 32, diciembre 1969, pp. 61-76.

OTERO, GUSTAVO ADOLFO: «Literatura en Bolivia» en *Historia Universal de la Literatura* de Prampolini. Buenos Aires: UTEHA, Volumen XII, 1941, páginas 270-292.

— *Figuras de la cultura boliviana*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1952, 353 p.

PABÓN, LUIS ALBERTO: «La novela y el cuento paceños» en *La Paz en su IV Centenario* (1548-1948). Volumen III, pp. 57-76. Edición del Comité Pro IV Centenario de la Fundación de La Paz.

PALZA SOLÍS, HUMBERTO: «Tres novelas bolivianas (notas bibliográficas)», *Kollasuyo* III (35), noviembre-diciembre 1941, pp. 118-128.

PEÑARANDA BARRIENTOS, ANGEL: *Nuestra Historia en la Poesía*. La Paz: Talleres Gráficos Bolivianos, 2a. edición, 1963.

PRUDENCIO BUSTILLO, IGNACIO: «Notas sobre la vida intelectual de Chuquisaca en el pasado siglo». Homenaje al Cuarto Centenario de su Fundación. *Kollasuyo* (1), 1939, pp. 29-43.

— «Letras Bolivianas», *Kollasuyo* V (50), agosto-setiembre 1943, pp. 156-168.

— «Un estudio sobre las letras bolivianas». Suplemento de *La Razón*, 19 de noviembre, 1964.

— *Páginas dispersas*. Sucre: Universidad San Francisco Xavier de Chuquisaca, 1946, 273 p.

PRUDENCIO, ROBERTO: «Los escritores del pasado», *Kollasuyo*, Números 1-65, 1939-1946.

— «La Poesía Paceña», Suplemento de *La Razón*, La Paz, 20 octubre 1948.

— «Modern Trends in Bolivia Literature», *Bolivia*, noviembre-diciembre, 1935.

QUIRÓS, JUAN: *La raíz y las hojas*. La Paz: Editorial Buriball, 1956, 318 p.

RIVERA RODAS, OSCAR: «La narrativa joven boliviana», *Mundo Nuevo* (55), enero 1971, pp. 41-48.

SALAS, ANGEL: «La literatura dramática en Bolivia» en *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. New York: The University Society, 1925, 28 p.

SILES GUEVARA, JUAN: *Revisiones Bolivianas*. La Paz: José Camarlinghi, 1969, 11 p.

— *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, La Paz: Ediciones de la Universidad Católica Boliviana, 1969, 142 p.

SOREL, ANDRÉS: «La nueva novela latinoamericana», *Cuadernos Hispanoamericanos* (191), noviembre 1965, pp. 18-24.

SORIANO BADANI, A.: Presentación a *El cuento boliviano 1938-1967*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1964, pp. 5-11.

URQUIDO, JOSÉ MACEDONIO: *Bolivianas ilustres; heroínas, escritoras y artistas. Estudios biográficos y críticos*. La Paz: Escuela Tipográfica Salesiana, 1918.

VACA GUZMÁN, S.: *La literatura boliviana: breve reseña*, Segunda edición. Buenos Aires: Imprenta P. E. Coni, 1883, 206 p.

— «La raza quechua y la raza castellana y su influencia en las letras bolivianas», *Kollasuyo* (1), 1939, pp. 56-65 y número 2, pp. 59-65.

VILELA DEL VILLAR, HUGO: *Alcides Arguedas y otros nombres en la Literatura Boliviana*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de Macagno, Landa y Cía., 1945, 127 p.

VILELA, LUIS FELIPE: «Escorzo para una literatura nacional», *Kollasuyo*, Año III, julio 1941, pp. 20-30.

— «Breve exposición de la literatura boliviana actual», *Revista de América* (Publicación mensual de *El Tiempo*), abril 1949, pp. 375-379.

VILLALOBOS, ROSENDO: «Letras Bolivianas» en *Bolivia en su Primer Centenario*. New York: The University Society Inc., 1925, 52.

— *Letras Bolivianas: Los poetas y sus obras. Los Prosistas Literarios*. La Paz: Editorial Boliviana, 1936, 139 p.

VILLARINO, MARÍA DE: «La novela chaqueña», *Sur* (41), febrero 1938, pp. 58-66.
VILLARROEL CLAURE, RIGOBERTO: *Elogio de la crítica y otros ensayos*, La Paz: Editorial Sport, 1937, 202 p.
VISCARRA FABRE, G.: *Poetas Nuevos de Bolivia*. La Paz: Editorial Trabajo, 286 p.

II. ANTOLOGIAS Y COLECCIONES LITERARIAS

Antología Boliviana (Escritores Cochabambinos). Cochabamba: Imprenta de Fermín Rejas e Hijo, 1906.
Antología Boliviana. Cochabamba: Editorial e Imprenta Atlantic, 1948, 213. p.
Antología de Poetas Hispano Americanos, tomo III (Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia). Madrid: Real Academia Española, 1905.
Antología de los Juegos Florales de 1919. La Paz, 1919.
Antología de Cuentos de la Revolución. La Paz: Publicaciones SPIC, 1954, 113 p.
Antología de Poemas de la Revolución. La Paz: Publicaciones SPIC, 104 p.
Antología «Génesis». La Paz: Editorial Trabajo, 1940.
Antología «Génesis». Volumen Segundo. La Paz: Talleres Gráficos A. Gamarra, 1948, 249 p.
Antología de Cuentos. La Paz: Talleres Gráficos Don Bosco, 1958, 133 p.
Antología Mínima. Seis Poetas Jóvenes. (Vázquez Méndez, H. Rospigliozzi, Terán Cabero, Camargo Ferreira, Lara López.) Cochabamba: Imprenta Universitaria, 1954.
ASCARRUNZ, ALFREDO: *Hombres célebres de Bolivia*. De Siglo a Siglo. En colaboración con Belisario Díaz Romero y Gustavo Adolfo Otero. La Paz: Imprenta González y Medina, Editores, 1920, 541 p.
BAPTISTA GUMUCIO, M.: *Narradores Bolivianos*. Caracas: Mon-Avila Editores, C. A., 1969, 256 p.
BLANCO MEAÑO, LUIS F.: *Parnaso Boliviano*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1919.
BOHÓRQUEZ, RICARDO; LEITON, ROBERTO; QUINTANO, RAFAEL; TORREZ, FLORENCIO; HEREDIA, LUIS: *Cuentistas Potosinos*. Potosí; Universidad M. Tomás Frías. Departamento de Cultura, 1963, 64 p.
Centro Cultural Edmundo Camargo. I Concurso Nacional. *Antología de Cuentos*. Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro», 1968, 132 p.
CORNEJO M., ALBERTO: *Nieblas. Antología de Poetas Bolivianos*. La Paz: Imprenta de «La Tribuna», 1893.
COSSIO SALINAS, HÉCTOR: *La tradición en Bolivia. Antología*. Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro», 1969, 369 p.
Cuentistas Bolivianos 1965. Oruro: Universidad Técnica de Oruro. Departamento de Extensión Cultural, 1967, 148 p.
Cuentistas Premiados 1965. Sucre: Departamento de Cultura de la Universidad San Francisco Xavier, 1967, 81 p.
Cultura Boliviana. Varios autores. La Paz: Editorial-Imprenta IBEAS, 1968, 176 p.
CHÁVEZ, MEDARDO S.: *Cien sonetos bolivianos*. Homenaje al Primer Centenario de la República. La Paz: Imprenta Artística, 1925, 176 p.
DÍAZ MACHICAO, PORFIRIO: *Prosa y verso en Bolivia. Antología*. Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro» (Autores nacidos entre 1899 y 1910), 1968.
— *Prosa y verso en Bolivia. Antología*. Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro» (Autores nacidos entre 1912 y 1942), 1968, 454 p.

— *Antología de la Oratoria Boliviana.* Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro», 1968, 396 p.
— *Antología del Teatro Boliviano.* Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro». En preparación.
DURÁN BOGER, L.: *Poetas del Beni.* La Paz: Imprenta Militar, 1963, 59 p. Federación Universitaria de Cochabamba. *Certamen Poético.* Cochabamba: Imprenta Universitaria, 1947.
GARCÍA ROQUELLAS, R.: *Poetas de Chuquisaca. Antología.* Sucre: Imprenta Universitaria, 1963.
Gesta Bárbara. Primera Antología Poética. Biblioteca «Gesta Bárbara». Cochabamba: Editorial América, 1948.
GÓMEZ CORNEJO, EDUARDO: *Poetas Bolivianos de Izquierda.* La Paz: Imprenta «Standard», 1930, 86 p.
GUERRA, JOSÉ EDUARDO: *Poetas Contemporáneos de Bolivia.* La Paz: Editorial «Los Andes», González y Medina, 1920, 260 p.
GUEVARA ARZE, WALTER: *Antología de Cuentos.* II Concurso Nacional. La Paz: Editorial «Los Amigos del Libro», 1966, 131 p.
ITURRI ALBORTA, RICARDO y otros: *Cuentos Paceños.* La Paz: Alcaldía Municipal, 1942.
MEDINACELI, CARLOS: *Antología. Medinaceli: escoge. La Prosa Novecentista en Bolivia.* Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro», 1967, 317 p.
MEZA, JORGE E.: *Novelistas y cuentistas paceños.* La Paz: José Camarlingui, 1971.
MOLINA M., PLÁCIDO y E. FINOT: *Poetas Bolivianos.* París: Ollendorff, 1908, 398 p.
MONJE, JOAQUÍN: *Colección de Rimas Paceñas.* Entrega Primera. La Paz: Imprenta de «La Libertad», 1875, 142 p. Segunda Entrega, 1875, 144 p.
MONTERDE, F.: *Antología de Poetas y Prosistas Hispanoamericanos Modernos* (Sección dedicada a Bolivia). México, 1931.
NAZOA, AQUILES: *Cuentos contemporáneos hispanoamericanos.* La Paz: Empresa Editorial Burillo y Cía., 1957.
OTERO, GUSTAVO ADOLFO: *Tihuanacu. Antología de los principales escritos de los cronistas coloniales americanos e historiadores bolivianos.* La Paz: Colección Buen Aire, 1943, 151 p.
— *Crestomatía Boliviana* (con anotaciones bibliográficas). Cuarta edición corregida y aumentada. La Paz: Gisbert y Casanovas, Libreros-Editores, 1943, 201 p.
PACHECO BELLOT, GASTÓN: *Cuentos Chaqueños.* Potosí: Editorial Potosí, 1935.
PAREDES CANDIA, ANTONIO: *Antología de tradiciones y leyendas bolivianas.* La Paz: José Camarlingui, 1968. Tomo I, 392 p., tomo II, 325.
Poetas Bolivianos 1965. Oruro: Universidad Técnica de Oruro. Concurso Nacional de Poesía, 1967, 99 p.
Poetas Bolivianos 1966. Oruro: Universidad Técnica de Oruro. Concurso Nacional de Poesía, 1967, 66 p.
Poetas Bolivianos 1967. II Concurso Nacional de Poesía. Oruro: Universidad Técnica de Oruro, 1969.
Poetas Bolivianos 1968. IV Concurso Nacional de Poesía. Oruro: Universidad Técnica de Oruro, 1969. *Segundo Encuentro Nacional de Poetas de Bolivia.* Documento y Antología. Oruro: Universidad Técnica de Oruro, 1969.
QUIRÓS, JUAN: *Indice de la poesía boliviana contemporánea.* La Paz: Editorial Juventud, 1964, 439 p.
— *Las cien mejores poesías bolivianas.* La Paz: Editorial «Difusión», 1968, 259 p.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Antología de Poetas Hispanoamericanos:* Madrid: R. A. E., tomos I, II, III, IV. Tipografía de la *Revista de Archivos,* Madrid. La sección de Bolivia por Marcelino Menéndez Pelayo, tomo II, pp. CCLXXX a CCXCIX y 459 a 485, 1928.

RÍOS QUIROGA, LUIS: *Lecciones de Literatura Boliviana.* Sucre: Imprenta «La Libertad», 1966, 171 p.

SANZ Y DÍAZ, JOSÉ: *Antología de Cuentistas Hispanoamericanos* (Bolivia: R. Villalobos, R. Jaimes Freyre, A. Arguedas y J. F. Bedregal). Madrid: Editorial M. Aguilar, 1946.

SORIANO BADANI, A.: *El cuento boliviano 1900-1937.* Buenos Aires: Editorial EUDEBA, 1964.

— *El cuento boliviano 1938-1967.* La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1969, 398 p.

SUBIETA SAGARNACA, LUIS: *Galería de Potosinos Ilustres.* Tomos I, II, III, Potosí, 1907, 1918, 1929.

URQUIDI, JOSÉ MACEDONIO: *Bolivianos Ilustres. Heroínas, Escritores y Artistas.* Tomos I y II. La Paz: Tipografía Salesiana, 1919.

VACA GUZMÁN, J. SIXTO: *Antología de Poetas Bolivianos y Americanos.* La Paz: Editorial Sport, 1942.

VILELA DEL VILLAR, HUGO: *Alcides Arguedas y otros nombres de la Literatura Boliviana.* Buenos Aires: Talleres Gráficos de Macagno, Landa y Cía., 1945, 127 p.

VILELA DEL VILLAR, LUIS FELIPE: *Antología Poética de La Paz.* Homenaje a su IV Centenario, 1548-1948. Compilación. Editora Universo, 1960.

TRIGO PAZ, HERIBERTO: *Poetas Tarijeños.* Tomás O'Connor. Félix Soto. Número 4. Tarija: Editorial Universitaria, 1962, 81 p.

III. OBRAS BIBLIOGRAFICAS Y CATALOGOS BOLIVIANOS

ABECIA, VALENTÍN: *Adiciones a la Biblioteca Boliviana de Gabriel René Moreno con apéndice del editor, 1602-1878.* Santiago de Chile: Imprenta y Litografía, Encuadernación Barcelona, 1899.

ALCÁNTARA LECCA, LEONCIO: *Diccionario Biográfico de Figuras de la Actualidad* (Biografía Boliviana). La Paz: Litografía e Imprenta Unidas, 1929.

«Apuntes para un Diccionario Biográfico Boliviano (1825-1915)», en *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia.* New York: The University Society, 1925, pp. 362-420.

ARNANE, CHARLES W.: «A Selected Bibliography of Bolivian Social Sciences», en *Inter-American Review of Bibliography.* Volumen VIII, No. 3, septiembre 1958, pp. 256-265.

ARNÓ HERMANOS: *Catálogo Número Ocho de Obras Nacionales.* La Paz: Editorial Arnó Hermanos, 1933.

BEDREGAL ITURRI, GONZALO: *Bibliografía de artículos sobre los indios bolivianos en revistas y periódicos.* La Paz: Dirección General de Cultura, 1959.

Bibliografía Boliviana. Santiago de Chile: Revista «Sud-América», tomo II, 1883, pp. 441-465; 621-642.

Biblioteca Boliviana. Catálogo de la Sección de Libros y Folletos. Santiago de Chile: Imprenta Gutemberg, 1879, 880 pp.

Biblioteca Boliviana: «Adiciones a tres catálogos de René Moreno y a las Adiciones de Abecia (1604-1908), Sucre: *Boletín de la Sociedad Geográfica,* números 155-157, pp. 90-125, 1913.

Boletín Bibliográfico. Tarija: Organo de la Biblioteca «Juan Misael Saracho», números 1 y 2, 1931.

Boletín Bibliográfico. Número 1 de la Universidad Autónoma de Cochabamba, 1943, número 2, 1944.

Boletín Bibliográfico Boliviano. La Paz, 1965. Dirigido por Antonio Paredes Candía. Literatura bajo los encabezamientos, «Crítica y Comentario» y «Escritores Olvidados».

Boletín de la Biblioteca de la Universidad Mayor de San Andrés. Números 1 al 19. La Paz, 1958-1959.

Bolivia Lee. Mensuario Bibliográfico. Número 1. Director Gastón Guzmán, La Paz, 1944-1945.

Boletín y Catálogo del Archivo Nacional. Publicación eventual. Redactor, Ernesto O. Rück. Números 1 al 35, Sucre, 1887-1889.

Catálogo por orden alfabético de los libros que contiene la Biblioteca Pública de La Paz, 1876, 112 p.

Catálogo General de la Universidad Autónoma de Cochabamba. Cochabamba: Imprenta Universitaria, 1938.

Catálogo General de Obras de la Biblioteca del H. Congreso Nacional. La Paz, 1945, 285 p.

Catálogo de la Biblioteca Particular, «Biblioteca Carlos Blanco Galindo», Cochabamba. Hasta 1952.

Catálogo del Primer Concurso de Publicaciones Universitarias. No. 22, Potosí, 1960.

Catálogo de Autores Nacionales de la Biblioteca Particular del Sr. Porfirio Díaz Machicao. La Paz, 1962.

Catálogo de la Biblioteca Boliviana de la Fundación Universitaria «Simón I. Patiño», La Paz, 1962.

Catálogo de Libros y Publicaciones de la Universidad Mayor de San Simón. Cochabamba, 1963.

Catálogo de la Biblioteca Privada del Sr. Carlos Medinaceli. La Paz, 1963.

Catálogos de la Biblioteca Pública Municipal. Varios Años, La Paz, 1911-1963.

Catálogos Policopiados de la Editorial de la U. M. S. A. (Universidad de San Andrés). La Paz, 1950-1963.

Catálogo de la Biblioteca Particular del Sr. Antonio Paredes Candia. La Paz, 1963.

Catálogos de la Biblioteca «Franz Tamayo» del Ministerio de Educación y Bellas Artes, La Paz, 1963.

CORTES, JOSÉ DOMINGO: «Estadística Bibliográfica de Bolivia». *El Constitucional.* La Paz, 1868.

COSTA DE LA TORRE, ARTURO: *Catálogo de la Bibliografía Boliviana.* Tomo I. Libros y Folletos. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1966, 1.255 p.

— *Adiciones Gabriel René Moreno.* Tomo II. 1.100 p. En dos partes. La primera contiene 2.850 fichas omitidas por Moreno dentro del ciclo bibliográfico 1900-1908, y la segunda comprende 14.000 fichas de folletos y opúsculos anónimos, publicados entre 1908-1963.

— «Escritores Olvidados: Bibliografías de Nicolás Acosta, Julio César Valdés Cardona, Pedro Krámer, José Vicente Ochoa, José Rosendo Gutiérrez», en *Boletín*

Bibliográfico Boliviano, números 1 al 6. Director Antonio Paredes Candia, La Paz, 1965-1968.

Cuadernos Bibliotecológicos. Unión Panamericana: Washington D. C. 1960-1963.

CHILDS, JAMES B.: *A guide to the official publications of the other American Republics. II. Bolivia.* Washington D. C.: The Library of Congress, 1945.

CHOPITEA MAURICE, ISABEL AMALIA: «Indice general de la Revista Universidad de San Francisco Xavier», Vol. I, XIX, Núms. 1-46, Años 1927-1955 en Universidad Mayor de San Francisco Xavier, Tomo XIX, Nos. 45-46, 1954-1955, pp. 163-254.

GISBERT Y CÍA., S. A.: *Obras Nacionales.* Catálogo No. 1, La Paz, 1956.

GUTIÉRREZ, JOSÉ ROSENDO: *Datos para la Bibliografía Boliviana.* La Paz: Imprenta de la Libertad de Ezequiel Azardum, 1875. Abarca 1825-1875 e incluye 2.203 entradas.

— *Datos para la Bibliografía Boliviana.* Segundo Suplemento. La Paz: Imprenta de la Unión Americana (886 adiciones), 1880.

GUTTENTAG TICHAUER, WERNER: *Bibliografía Boliviana del Año 1962.* Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro», 1963, 65 p.

— *Bibliografía Boliviana 1963.* Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro», 1964, 91 p.

— *Bibliografía Boliviana del Año 1964* (con suplementos de 1962, 1963). Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro», 1965, 120 p.

— *Bibliografía Boliviana 1965* (con suplementos de 1962, 1963, 1964) y un artículo de Walter Montenegro «Diagnóstico tentativo de la crisis literaria en Bolivia». Cochabamba: «Los Amigos del Libro», 1966, 160 p.

— *Bibliografía Boliviana del Año 1966* (con suplementos del año 1962 a 1965). y en sayos de Augusto Guzmán y Castañón Barrientos). Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro», 1967, 240 p.

— *Bibliografía Boliviana del Año 1967* (con suplementos desde 1962). Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro», 1968, 214 p.

— *Bibliografía Boliviana 1968* (con suplementos de 1962 a 1967). Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro», 1970, 219 p.

— *Bibliografía Boliviana 1969* (con suplementos de 1962 a 1968 y comentarios). Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro», 1971, 199 p.

JORDÁN, ADOLFO: *Catálogo de la Biblioteca Pública de la Ciudad de La Paz,* 1877.

KRAMER, PEDRO: *Catálogo General de la Biblioteca Pública.* La Paz: Tipografía Comercial, 1898.

LAREDO, VÍCTOR HUGO: *Biblioteconomía.* Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón, 1959.

LORA J., JOSÉ FRANCISCO: *Catálogo de la Biblioteca Universitaria de Cochabamba.* Ciencias Sociales y Derecho. Cochabamba: Universidad Autónoma «Simón Bolívar», 1945.

LEAVITT, STURGIS E.: *A tentative bibliography of Bolivian Literature.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1933.

MORENO, GABRIEL RENÉ: *Proyecto de una estadística bibliográfica de la tipografía boliviana.* Santiago de Chile: Imprenta de la Librería de A. y M. Echeverría Morando, No. 38, 1874, 43 p.

— *Biblioteca Boliviana. Catálogo de la Sección de Libros y Folletos.* Santiago de Chile: Imprenta Gutenberg, 1878.

— *Primer Suplemento a la Biblioteca Boliviana.* Santiago de Chile: Imprenta, Litografía, Encuadernación, Barcelona, 1900.

— *Bolivia y Argentina. Notas Biográficas y Bibliográficas.* Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1901, 353 p.
— *Ensayo de una Bibliografía General de los Periódicos de Bolivia.* Santiago de Chile: Sociedad Imprenta y Litografía «Universo», 1905.
— *Bolivia y Perú. Notas Biográficas y Bibliográficas.* Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1905, 33 p.
— *Bolivia y Perú. Notas históricas y bibliográficas.* Segunda Edición Aumentada. Santiago de Chile: Imprenta, Litografía, Encuadernación, Barcelona, 1905.
— *Segundo Suplemento a la Biblioteca Boliviana de Gabriel René Moreno.* Libros y Folletos 1900-1908. Santiago de Chile, 1908.
— *Bolivia y Perú. Nuevas Notas históricas y bibliográficas.* La Paz: Imprenta Litogrfía «Universo», 1907.

OTERO, GUSTAVO ADOLFO: *Hombres célebres de Bolivia.* La Paz: Editorial González y Medina, 1920.

OUTES, FÉLIX F.: *Reseña de la obra de René Gabriel Moreno. Notas Biográficas y Bibliográficas.* Buenos Aires, 1900.

OVIEDO ROJAS, B.: *Catálogo General de las Obras del II Congreso Nacional.* La Paz, 1945.

OVANDO SANZ, G.; MARIO CHACÓN TORREZ: «Bibliografía de Don Gabriel René Moreno», *Revista del Instituto de Investigaciones Históricas,* No. 2, Universidad Tomás Frías, Potosí, 1962.

PAREDES CANDIA, ANTONIO: *Boletín Bibliográfico Boliviano.* Números 1-6, La Paz, 1965-1968.

PAREDES DE SALAZAR, ELSA: *Diccionario Biográfico de la Mujer Boliviana.* La Paz: Editorial E. Burillo, 1964.

PARKER, WILLIAM BELMONT: *Bolivians of today.* G. P. Putnam's New York. London. Santiago de Chile, 1920.

PATCH, RICHARD W.: «Bibliography of the Andean Countries». *American University Field Staff Latin America* (Perú, Bolivia, Ecuador), R.W.P.-9-58, 1958, pp. 81-82.

RAÚL DURÁN, LUIS: *Nombre para una guía de intelectuales bolivianos.* Separata de la Revista de Arte y Letras *Khana* (35), diciembre 1961.

RIBERA ARTEAGA, LEONOR: *Catálogo de la Biblioteca Universitaria de Santa Cruz.* Número 1. Santa Cruz: Imprenta Universitaria, 1947.

SAINZ DE ROBLES, FEDERICO: *Ensayo de un Diccionario de la Literatura.* Tomo II. Escritores Españoles e Hispanoamericanos. Segunda Edición. Madrid: Aguilar, Sociedad Anónima de Ediciones, 1953.

SALAS, ANGEL: «Ensayo de Bibliografía Dramática en Bolivia», en *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia.* New York: The University Society Inc., 1925, pp. 320-324.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO: *Repertorio Bibliográfico de la Literatura Latinoamericana.* Parte Primera. Sección III. B. Bolivia. Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1957.

SILES GUEVARA, JUAN: *Informaciones Bibliográficas Americanas: Bolivia.* Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1967, 5 pp. Separata de la *Historiografía y Bibliografía Americanista,* 1966 (pp. 65-70 del Anuario).
— *Bibliografía de Bibliografías Bolivianas.* La Paz: Ministerio de Cultura, Información y Turismo, 1969, 38 p.

TORRICO ARZE, ARMANDO e IRMA ALIAGA DE VIZCARRA: *Bibliografía Boliviana de la colonización*. La Paz: Sociedad de Ingenieros Agrónomos de Bolivia. Boletín Bibliográfico No. 7, 1967.

UGARTE, RICARDO: *Datos para la Bibliografía Boliviana*. La Paz: Imprenta de La Libertad de Ezequiel Azardum,. 1878.

UNIVERSIDAD DE SAN FRANCISCO XAVIER: *Contribución a la historia del periodismo en Bolivia*. Sucre: Imprenta Universitaria, 1962, 77 p.

VELASCO FLOR, SAMUEL: *Estadística Bibliográfica de la Literatura Boliviana*. Potosí, 1871.

VERA DEL CARPIO, ADOLFO: *Las Bibliotecas en Potosí*. Potosí: Universidad Tomás Frías. Departamento de Cultura, 1967, 30 p.

IV. REVISTA Y PERIODICOS BOLIVIANOS

Clarín Internacional. La Paz, 1958. Mensual.

Confirmado Internacional. La Paz, 1969.

Cordillera. Revista Boliviana de Cultura (1956-1957). Mensual.

Cultura Boliviana. Oruro. Departamento de Extensión Cultural, 1964.

Difusión. La Paz, 1971. Mensual.

Khana. Revista Municipal de Artes y Letras. La Paz, 1951.

Kollasuyo. Revista de Cultura y Estudios Bolivianos, fundada por Roberto Prudencio. La Paz, 1939-1942; 1951-1952; 1970.

Letras Bolivianas. Cochabamba: Universidad Mayor de San Simón. Abril 1969. Mensual. Director Néstor Taboada Terán.

Nivel 4.000. Cochabamba: Editorial «Los Amigos del Libro», 1969. Irregular.

Literatura y Arte. Revista Literaria quincenal dirigida por E. Díez de Medina. La Paz, 1897-1902.

La Razón. Suplementos Literarios. Varios años hasta 1952.

La Revista de Bolivia. Sucre. Tomo I. 1898.

Revista Bibliográfica. Publicación de la Librería de José M. Farfán. Números 1 al 61, La Paz, 1888-1895.

Revista de la Biblioteca Municipal Mariscal Andrés de Santa Cruz. Números 1, 2, 3. La Paz, 1949.

Revista de Cultura. Cochabamba. Universidad Mayor de San Simón, 1954. Cuatrimestral.

Revista de la Biblioteca Nacional de Bolivia. No. 1. Sucre, 1920.

Revista de la Biblioteca y Archivo Nacional de Bolivia. Números 1 al 30. Sucre, 1937-1943.

Revista del Instituto de Sociología Boliviana (ISBO), Año 1, Universidad de San Francisco Xavier, Sucre.

Revista Nacional de Cultura. Ministerio de Educación Nacional. Números 1, 2, 1970.

Revista Pukara.

Revista «Universidad de San Francisco Xavier de Chuquisaca», Números 1 al 46. Sucre, 1927-1955.

Revista Universidad. Departamento de Cultura de la Universidad Tomás Frías, 1969.

Signo. La Paz, 1968.

Universidad. Tarija. Revista de la Universidad «Juan Misael Saracho», 1951. Irregular.

V. FUENTES GENERALES

ARNAUD, EMILE y V. TUSON: *Guide de bibliographie hispanique*. Toulouse: Privat-Didier, 1967.

Bibliografía Hispánica. Madrid: Instituto Nacional del Libro, 1942-1957.

BECCO, HORACIO JORGE: *Fuentes para el estudio de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.

BLEZNICK, DONALD W.: «A guide to journals in the Hispanic field; a selected annotated list if journals central to the study of Spanish and Spanish American Language and Literature», *Hispania* (49), octubre 1966, pp. 569-583.

BOHATTA, HANNS y FRANZ HODES: *Internationale Bibliographie der Bibliographien*. Franfurt am Main: Klostermann, 1950. Las bibliografías por naciones tienen una buena representación de España y Latinoamérica.

BRYANT, SHASTA M.: *A selective bibliography of bibliographies of Hispanic American Literature*. Washington D. C.: Pan American Union, 1966.

Bulletin Hispanique. Bordeaux. Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux. 1898. Cuatrimestral.

CARTER, BOYD G.: *Las revistas literarias de Hispánoamérica*; breve historia y contenido. México: Ediciones de Andrea, 1959.

CHATMAN, JAMES R. y otros: *Dissertations in Hispanic Languages and Literatures*. Lexinton, Kentucky: University of Kentucky Press, 1959.

ENGLEKIRK, JON EUGENE: «La literatura y la revista literaria en Hispanoamérica», *Revistá Iberoamericana* (26), 1961, pp. 9-79; (27), 1961, pp. 219-270; (28), 1962, páginas 9-73.

ESQUEZANI MAYO, R. y MEYER, MICHAEL C.: *Latin American Scholarship Since World War II: Trends in History, Political Science, Literature, Geography and Economics*. Nebraska: Nebraska University Press, 1972.

FOSTER, DAVID W. y FOSTER, RAMOS: *Manual of Hispanic Bibliography*. Seattle and London: University of Washington Press, 1970. Para Bolivia, pp. 134-135.

GEOGHEGAN, ABEL RODOLFO: *Obras de referencia de América Latina*. Buenos Aires: UNESCO, 1965.

GRISMER, RAIMOND LEONARD: *A New Bibliography of the Literatures of Spain and Spanish America*. Minneapolis: Taylor, 1941-1946.

GROPP, ARTHUR A.: *A Bibliography of Latin American Bibliography*. New Jersey: Scarecrow Press, 1967.

Hándbook ôf Latin American Studies. Gainsville, Florida. University of Florida Press, 1935. Anual.

HEBBLETHWAITE, FRANK P.: *A Bibliographical Guide to the Spanish American Theater*. Washington D. C.: Unión Panamericana, 1969.

HILTON, RONALD: *Handbook of Hispanic Source Material and Research Organizations in the United States*. Stanford, California, segunda edición. Stanford University Press, 1956.

Index to Latin American Periodical Literature 1929-1960. Ocho volúmenes. Boston: G. K. Hall, 1962. Anual.

Inter-American Review of Bibliography. Washington, D. C., Unión Panamericana. Departamento de Asuntos Culturales. Trimestral. 1951.

JONHSON, HARVEY L. y otros: «Spanish American Literary Bibliography». *Hispania* (46), setiembre 1963, pp. 557-560; (47), diciembre 1964, pp. 766-771; (48), diciembre 1965, pp. 856-864; (49), diciembre 1966, pp. 793-799. *Modern Language Journal* (51), noviembre 1967, pp. 402-408; (53), febrero 1969, pp. 85-89; (53), diciembre 1969, pp. 550-554.

Latin American Research Review, publicado por *Latin American Studies Association*. University of Texas Press, 1965.

LEGUIZAMÓN, JULIO A.: *Bibliografía General de la Literatura Hispanoamericana.* Buenos Aires: Reunidas, 1954.

LINCOLN, J. W.: «Guide to bibliographies of Spanish Literature». *Hispania* (22), 1939, pp. 391-405.

Modern Language Association of America: MLA International Bibliography of books and articles on the modern languages and literatures. New York: 1921-1925. A partir de 1957 se incluyen trabajos de especialistas de todo el mundo.

Modern Language Journal. University of Colorado (Boulder). 1916 (51), 1967, páginas 402-408; (53), 1969, pp. 87-89; (53), 1969, pp. 550-554.

Nueva Revista de Filología Hispánica. México, D. F., 1947, «Bibliografía». Cuatrimestral.

PALFREY, THOMAS R. y otros: *A Bibliographical Guide to the Romance Languages and Literature.* Evanston, Illinois (Chandler). Quinta edición, 1963.

PERAZA SARAUSA, FERMÍN: *Bibliografías corrientes de la América Latina.* Gainsville, Florida: Biblioteca del Bibliotecario, 1966.

Revista de Filología Hispánica (1-8), 1939-1946. Buenos Aires-New York.

Revista Hispánica Moderna. New York. Volumen I, 1934, «Bibliografía Hispanoamericana».

Revista de Filología Española. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1914. Trimestral.

Revista Iberoamericana. Iowa City. 1939. Publicada por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburg.

RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR y otros: *Guía Bibliográfica y Crítica de la literatura latinoamericana contemporánea.* New York: Centro de Relaciones Interamericanas, 1970.

«Romanische Bibliographie...», Suplemento a *Zeitschrift fur romanische Philogie.* Volúmenes 77-78, 1961-1962.

SABLE, MARTÍN H.: *Guide to Latin American Studies.* Los Angeles: University of California: Latin American Center, 1967.

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO: *Repertorio bibliográfico de la literatura latinoamericana.* Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1955.

The year's work in modern language studies. Cambridge (Inglaterra), Modern Humanities Research Association, 1931. Anual.

TOPETE, JOSÉ MANUEL: *Spanish American Bibliography.* San Agustín (Florida), University of Florida, 1955.

U. S. Library of Cogress: The National Union Catalog. Reproduce las fichas de la Library of Congress y de las Bibliotecas que forman parte de la National Union Catalog mantenido por esta biblioteca. Tomos acumulativos anuales por autores y materias desde 1956.

Zeitschrift fur romanische philologie. Tubingen, 1877. Cuatrimestral hasta 1900; bimestral desde 1901.

ZIMMERMAN, IRENE: *A guide to current Latin American Periodicals.* Gainsville, Florida: Kallman, 1961.

JOSÉ ORTEGA
The University of Wisconsin. Parkside
Humanistic Studios Division
KENOSHA, WISCONSIN 53140 (USA)

INDICE

NUMERO 262 (ABRIL 1972)

Páginas

Arte y pensamiento

Notas y comentarios

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Ilustraciones de Elisa Ruiz.

INDICE

NUMEROS 263 y 264 (MAYO - JUNIO 1972)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

HISPANOAMÉRICA A LA VISTA

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas:

Ilustraciones: GALVARINO PLAZA

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

CONVOCATORIA DEL X PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1972

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca, por décima vez el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1972 con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español y sean originales inéditos.

2.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

3.ª Los trabajos se presentarán por duplicado en dos ejemplares separados, con las hojas unidas y correlativamente numeradas, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados, no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.

4.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio, dos fotografías y «curriculum vitae».

5.ª Los trabajos, mencionando en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1972 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al Sr. Jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria). Madrid-3. ESPAÑA.

6.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas Bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1972.

7.ª La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica es de cien mil pesetas.

8.ª El Jurado será nombrado por el señor Director del Instituto de Cultura Hispánica.

9.ª La decisión del Jurado se hará pública el día 23 de abril de 1973, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.

10.ª El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de cincuenta ejemplares.

11.ª El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra.

12.ª El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.

13.ª El Jurado podrá proponer al señor Director del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados como finalistas por orden de méritos.

14.ª De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el Ser. Jefe de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensas del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en calidad de obsequio, la cantidad de 25 ejemplares.

15.ª No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registrc General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 29 de septiembre de 1973 transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procediendo el Sr. Jefe del Registro General a su destrucción.

16.ª Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas Bases y el fallo del Jurado, siendo eliminado cualquiera de los trabajos presentados que no se ajusten a las Bases.

Madrid, mayo 1972

PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1971

La poetisa española FRANCISCA AGUIRRE ha obtenido el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1971 del Instituto de Cultura Hispánica, por su trabajo titulado «ITACA».

El Jurado presidido por el Director de la Real Academia Española, don Dámaso Alonso, estaba integrado por don Gregorio Marañón, Director del Instituto de Cultura Hispánica; don Luis Rosales, de la Real Academia Española; don Dionisio Gamallo, de la Real Academia Gallega; don Rafael Montesinos, Director de la Tertulia Literaria del ICH; don Héctor Giovannoni, poeta argentino, y como Secretario, el Director de Ediciones de Cultura Hispánica, don José Roméu de Armas.

FRANCISCA AGUIRRE nace en Alicante en 1930, y a los pocos meses viaja con su familia a Madrid, donde reside desde entonces. Hija del pintor Lorenzo Aguirre, inicia su contacto con la cultura desde temprana edad. Es autodidacta. En 1963 contrae matrimonio con el poeta Félix Grande, con quien tiene una hija. «ITACA», su primer libro, fue escrito a lo largo de seis años, durante los cuales publicó poemas en distintas revistas y periódicos e intentó esporádicamente otros géneros: ninguno de estos intentos ha sobrevivido a la autocrítica. Ha colaborado durante varios años en la redacción de un diccionario enciclopédico y ha realizado diversas traducciones literarias.

Quedaron finalistas, previas votaciones puntuadas como en el caso del original que mereció el Premio, los trabajos presentados bajo los lemas: «Bernia», «Orilla» y «Si todo no ha sido un sueño», que corresponden a los títulos: PICASSO AZUL, APARICION DE LA ALIANZA y TEMAS DE LA HELADE, que el Jurado, al amparo de la Base 14 de la Convocatoria, acordó proponer su publicación al Director del Instituto de Cultura Hispánica, que ordenó la edición de los mismos.

Abiertas las plicas, de acuerdo con la Base 15 de la Convocatoria, por el Jefe de Publicaciones, resultaron ser sus autores:

1.º PICASSO AZUL, de José Albi.
2.º APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo.
3.º TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez Gutiérrez (nicaragüense).

PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO»

1963: FERNANDO QUIÑONES, por su trabajo «En Vida».
1964: Declarado desierto.
1965: JOSE LUIS PRADO NOGUEIRA, por su trabajo «La Carta».
1966: RAFAEL GUILLEN, por su trabajo «Tercer Gesto».
1967: AQUILINO DUQUE GIMENO, por su trabajo «De palabra en palabra».
1968: FERNANDO GUTIERREZ, por su trabajo «Las puertas del tiempo».
1969: ANTONIO FERNANDEZ SPENCER, por su trabajo «Diario del mundo».
1970: FERNANDO GONZALEZ-URIZAR, por su trabajo «Los signos del Cielo».
1971: FRANCISCA AGUIRRE, por su trabajo «Itaca».

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PARA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista *1966.*

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista *1967.*

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Num. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamanik Lew, finalista 1968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernardo González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971,*

PRECIO DE CADA VOLUMEN: *100* PESETAS

DE PROXIMA APARICION:

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista *1971.*

CONCURSO "LA INFLUENCIA HISPANICA EN EL MARTIN FIERRO"

El Instituto Platense de Cultura Hispánica, con la colaboración de la Oficina Cultural de la Embajada de España en la Argentina, convoca un concurso de trabajos monográficos sobre «La influencia hispánica en el Martín Fierro», en el centenario del mismo, que se ajustará a las siguientes bases:

1. Podrán concurrir autores noveles, nacionales o extranjeros, menores de veinticinco años al 31 de diciembre de 1972.
2. La lengua será el español.
3. Los trabajos deben ser inéditos y se presentarán por triplicado, mecanografiados por una sola cara y a doble espacio. La extensión no será superior a los 30 folios.
4. El plazo improrrogable de admisión de originales finalizará el 31 de diciembre de 1972, en la sede del Instituto, calle 6 N.º 1040, La Plata (República Argentina).
5. Se otorgará un premio único de 3.000 dólares (300.000 moneda nacional) al mejor trabajo y será editado por el Instituto, donándose al autor 100 ejemplares con la leyenda «no vendible».
6. El autor, al aceptar las bases, renuncia a todos los derechos de autor, salvo los estipulados en 5.
7. No se mantendrá correspondencia con los autores, excepto con el ganador, ni se devolverán por correo los originales no premiados, pudiendo, con todo, retirarlos directa o indirectamente de la sede del Instituto.
8. El Jurado calificador estará integrado por especialistas miembros del Instituto Platense de Cultura Hispánica y por el señor Agregado Cultural de la Embajada de España en Buenos Aires, siendo su fallo inapelable. Este se hará público en la primera quincena de abril de 1973.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete

a pagar $\frac{\text{contra reembolso}}{\text{a la presentación de recibo}}$ (1).

Madrid, ... de .... de 197.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.